Organizadora
Neide Freitas Sampaio

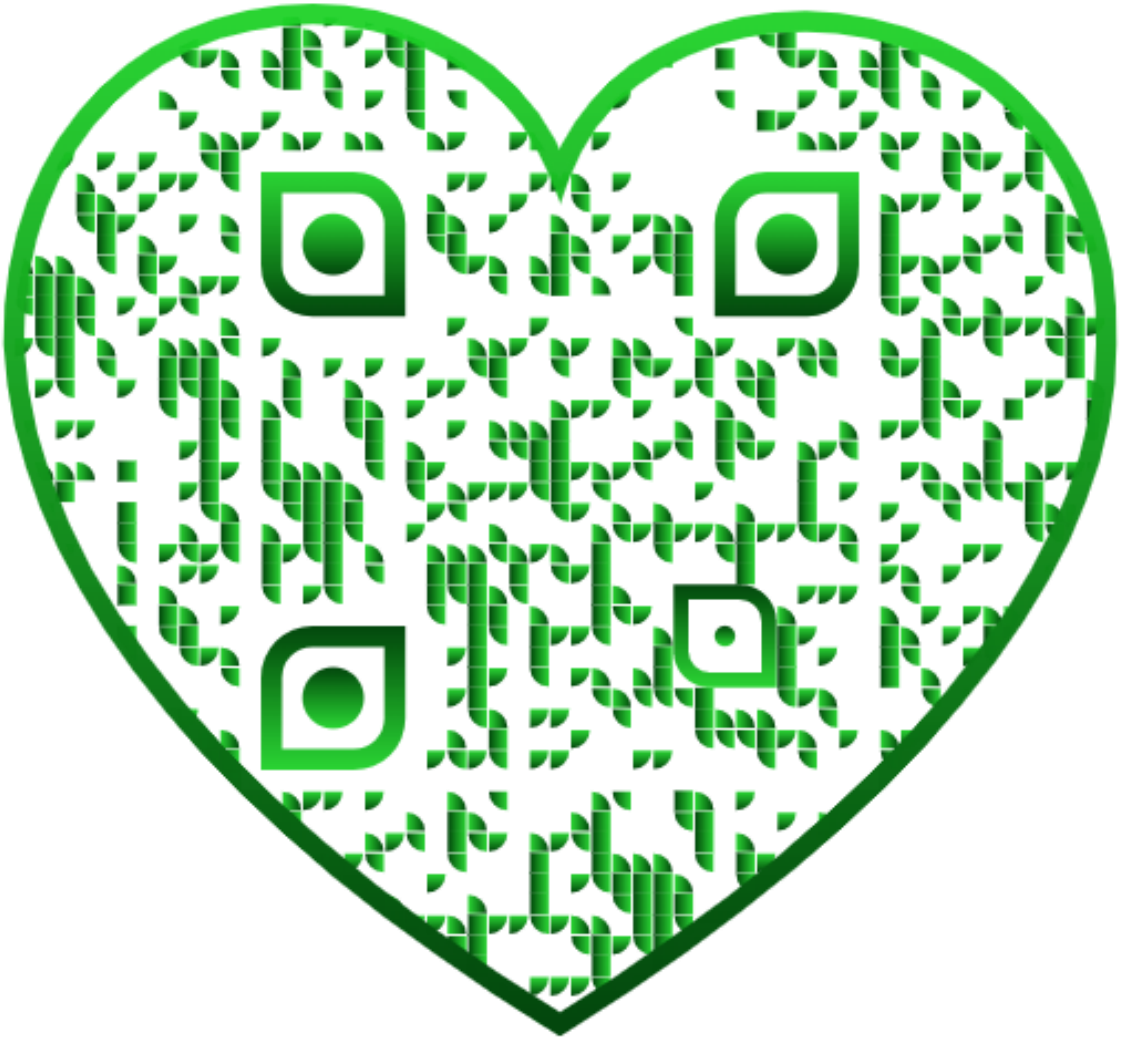
Vissungos

Cantos afro-descendentes
em Minas Gerais
2ª ed. rev. aum.

Edições Viva Voz

Belo Horizonte

2009



Diretor da Faculdade de Letras
Jacyntho José Lins Brandão

Vice-diretor
Wander Emediato de Souza

Comissão editorial
Eliana Lourenço de Lima Reis
Elisa Amorim Vieira
Lucia Castello Branco
Maria Cândida Trindade Costa de Seabra
Maria Inês de Almeida
Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico
Mangá - Ilustração e Design Gráfico

Revisão, formatação e normalização
Neide Freitas Sampaio

Endereço para correspondência
FALE/UFMG – Setor de Publicações
Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2031
31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel.: (31) 3409-6072
e-mail: vivavozufmg@yahoo.com.br

Dali vindo, visitar convêm ao senhor o povoado dos pretos: esses bateavam em faisqueiras – o recesso brenho do Vargem-da-Cria – donde ouro já se tirou. Acho, de baixo quilate. Uns pretos que ainda sabem cantar gabos em sua língua da costa.

Guimarães Rosa

Sumário

7 Pedindo licença para cantar

11 Uma simples história
Ivo Silvério da Rocha

15 Antônio Crispim Veríssimo, mestre de vissungo
Antônio Crispim Veríssimo

21 Um panorama da música afro-brasileira
José Jorge de Carvalho

27 Garimpando os vissungos no século XXI
Glaura Lucas

33 Emo quá, um vissungo
Daniel Magalhães

37 Vissungos: cantos afro-descendentes de morte e vida
Sônia Queiroz

55 O *corpus* dos vissungos de São João da Chapada (MG)
Maurício Gnerre

67 A propósito do que dizem os vissungos
Yeda Pessoa de Castro

73 A força da palavra nos vissungos
Neide Freitas Sampaio

81 As palavras cantadas do Serro Frio
Amanda López

Pedindo licença para cantar

ia uê ererê aiô gombê
com licença do curiandamba,
com licença do curiacuca,
com licença do sinhô moço,
com licença do dono de terra.

Os vissungos são cantos afro-brasileiros cantados em Minas Gerais em diversas situações da vida cotidiana. Durante o trabalho nas minas e no trabalho dos terreiros, nas brincadeiras ou no cortejo dos enterros, os negros escravizados preservavam sua cultura à revelia dos senhores através da música. E também através da língua, uma vez que esses cantos ainda hoje mantêm muitas palavras originárias de línguas africanas.

Apesar da importância que esses cantos representam para o conhecimento da cultura brasileira como um todo e das culturas africanas que herdamos, ainda são relativamente poucos os estudos sobre eles. Esses estudos iniciaram-se no começo do século XX, entre a década de 20 e 30, com Aires da Mata Machado Filho, que recolheu e transpôs para partituras musicais 65 cantos encontrados na região de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, povoados do município de Diamantina – MG. O trabalho realizado por Machado Filho não teve continuidade e, ao longo do século XX, permaneceu como a única fonte escrita sobre os vissungos. Encontramos apenas referências esparsas sobre esses cantos, em estudos sobre as tradições orais brasileiras, que sempre reproduzem o registro feito por Aires da Mata Machado Filho na publicação *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Assim, por exemplo, a pesquisadora Oneyda Alvarenga, no livro *Música popular brasileira*, menciona os vissungos e a pesquisa de Machado Filho ao tratar dos cantos de trabalho. Outra referência pode ser encontrada no livro *As religiões africanas no Brasil*, de Roger Bastide, que se refere aos cantos religiosos com presença de vocabulário banto identificados por Machado Filho, ressaltando que o pesquisador mineiro, talvez "tenha descoberto as últimas sobrevivências

dessas velhas religiões bantos agonizantes, na região de Minas onde os quilombos tinham sido mais numerosos".

Somente no início do século XXI, mais de 60 anos depois da pesquisa de Machado Filho, é que se realizou outro trabalho de campo sobre os vissungos. A pesquisadora Lúcia Nascimento, buscando as sobrevivências dos vissungos, encontrou apenas 14 dos 65 cantos e quatro cantadores, dois na mesma região estudada por Machado Filho e dois em Milho Verde, distrito de Serro, o que evidencia o processo de desaparecimento dessa manifestação da cultura afro-brasileira.

Reuni neste volume os estudos esparsos e inéditos que pude encontrar sobre os vissungos. Iniciei o volume, propositalmente, pela voz de dois mestres de vissungos de Milho Verde, Ivo e Crispim. No primeiro texto conheceremos um pouco sobre o povoado de Milho Verde, através do texto escrito por Ivo Silvério da Rocha, mestre de vissungo e patrão do Catopé. No segundo, saberemos o que eram os vissungos no passado e como eles aconteciam em Milho Verde, através de um dos últimos depoimentos gravados com o mestre Antônio Crispim Veríssimo, falecido em maio de 2008.

Os três textos seguintes apresentam análises musicais dos cantos. O primeiro deles foi escrito por José Jorge de Carvalho, em 2000, e publicado inicialmente na *Revista de Antropologia da Universidade de Brasília*, sobre a música afro-brasileira em geral. Neste texto, o autor analisa os vissungos que foram gravados, na década de 1960, por Clementina de Jesus, e só divulgados publicamente em 1982. O segundo, "Garimpando os vissungos do século XXI", escrito por Glaura Lucas para o Suplemento Literário de Minas Gerais, edição especial sobre os vissungos publicada em outubro de 2008, apresenta as principais dificuldades de transposição, para as partituras de tradição européia, de músicas da tradição banto. "Emo quá", de Daniel Magalhães, também publicado no Suplemento, insere os vissungos no contexto musical afro-mineiro, comparando-os aos cantos do catopé de Milho Verde e à tradição dos pífanos, encontrada na região do Serro e Diamantina.

O texto "Cantos afro-descendentes de morte e vida", escrito por Sônia Queiroz, traz uma reflexão sobre a poética dos vissungos, comenta os trabalhos já realizados sobre os cantos e apresenta bibliografia e discografia, além de traduções poéticas de dois cantos.

Os dois textos seguintes analisam os cantos sob uma perspectiva lingüística. O primeiro deles, de Maurizio Gnerre, foi escrito no final da década de 1980 e nele o autor destaca a importância do estudo de Machado Filho por sua "sensibilidade lingüística" e analisa quatro cantos, com base nas informações dos fundamentos (uma tradução da idéia geral do vissungo fornecida pelos entrevistados, mas não uma tradução literal, palavra por palavra) e no glossário apresentado por Machado Filho, reportando-se também à gramática do quimbundo e a conversas com a etnolingüista Yeda Pessoa de Castro.

O texto escrito por Yeda Pessoa de Castro "A propósito do que dizem os vissungos" para o Suplemento Literário de Minas Gerais traz uma perspectiva histórica dos estudos africanos no Brasil e aponta para a necessidade de se estudar com maior atenção as culturas banto, principalmente porque foi banto o maior contingente de africanos trazidos para o Brasil escravocrata. A etnolingüista ressalta, assim, a enorme importância das culturas banto na formação da cultura brasileira.

"A força da palavra nos vissungos", texto de minha autoria, publicado no Suplemento Literário, foi extraído da minha dissertação de Mestrado defendida em 2008 no PósLit/UFMG, que trata da voz africana na literatura oral e escrita. Neste texto, comparo as recolhas de Machado Filho e de Lúcia Nascimento, mostrando que, apesar do passar do tempo, do desuso da língua mesclada em que os vissungos eram cantados e do desaparecimento do contexto social que motivavam os cantos, alguns deles se mantiveram como palavras-força, capazes de guardar em si a importância da tradição cultural.

O último texto foi escrito por Amanda López como parte de sua pesquisa de Iniciação Científica na Faculdade de Letras da UFMG. A autora ampliou o glossário elaborado por Aires da Mata Machado Filho na década de 1930, incluindo palavras presentes nos cantos que esse pesquisador omitiu, não se sabe por quê, e acrescentou as palavras que surgiram com a pesquisa de campo de Lúcia Nascimento, realizada em 2001-2002.

Com esta coletânea de estudos sobre os cantos de tradição banto remanescentes em Minas Gerais no século XX (e, alguns poucos, ainda no século XXI), espero contribuir para o reconhecimento da contribuição dos povos dos antigos reinos do Congo, de Matamba, Ndongo e Benguela para a formação da diversidade e riqueza cultural do povo brasileiro.

Neide Freitas Sampaio

Uma simples história...[1]

Ivo Silvério da Rocha
mestre de vissungos e patrão do catopê

Não sabemos a era de nossa comunidade com este lindo nome de Milho Verde. Sabemos que quem colocou este nome foram os Bandeirantes, que estavam viajando pelo Jequitinhonha, ao passarem nas vertentes de uma água que corre daqui de dentro da rua e cai no Rio Jequitinhonha, numa distância de dois quilômetros. Eles conheceram a água e disseram: "Vamos acompanhar esta água, certamente tem morador".

E verdade, encontraram um morador por nome de Modesto. Os Bandeirantes estavam com fome e perguntaram ao Sr. Modesto se tinha alguma coisa para comer. Ele respondeu: "Não tenho nada; tenho milho verde, se vocês quiserem, podem apanhar e assar". Eles aceitaram, assaram e comeram. Perguntaram para o Sr. Modesto: "Aqui tem nome?" Ele respondeu: "Não". "Pois então vai ficar com o nome de Milho Verde", disseram os Bandeirantes.

Daí por diante, não sei contar como cresceu aos poucos. Temos duas igrejas históricas, a da matriz e a que se chama Igreja do Rosário, padroeira dos negros. Em outro século, aqui tinha casa de ouvires, várias casas de comércio e um quartel onde prendiam e amarravam os negros nas correntes e nos troncos.

O Milho Verde que já era bem evoluído, há uns 150 anos atrás começou a se acabar, depois que começaram as derrubadas no Paraná, São Paulo, Belo Horizonte, outras pessoas saindo para a mata do rio, para apanhar café e derrubadas em várias estradas de trem de ferro pelo Brasil.

Os que continuaram, foram vivendo às custas de roças e garimpo,

[1] Publicado em: TAVARES, Manoel Fernando de Melo et. al. *Histórias das comunidades mineiras*. I Concurso Estadual de Redação popular. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1988. As referências cronológicas e os dados sobre a região foram mantidos, embora, em alguns casos, não correspondam mais à realidade do povoado. Essa opção foi feita para preservar, nesta publicação, o texto original, sem modificações ou adaptações. (N. E.)

mas nada valendo nada. Há uns 25 anos atrás, começaram a sair de novo, para São Paulo e ir cortar lenha no serão. Eu mesmo, em 1972, fui pra São Paulo e voltei em 1979.

De uns 15 anos para cá, já cresceu a Vila de Milho Verde, tem um bairro bem evoluído, por nome de Rua do Campo; outro pela saída do Serro, com uma boa área para crescer, já com umas três ruas, com várias casas boas e em construção feitas por turistas. Pela saída de Diamantina, já se promove mais um bairro novo. Todos eles têm lindas vistas que dão para se enxergar de oito a dez quilômetros de distância.

Temos um campo de futebol, fundado há 27 anos; temos um ótimo grupo escolar há 12 anos; um posto de saúde há uns 11 anos; um cartório no centro, dirigido por Maria das Dores Carvalho; temos correio no centro, de propriedade de José Mário de Faria; temos telefone, só ainda não foi feita a ligação direta, ainda não estamos utilizando-o. E as famílias que foram embora, só falam em voltar para cá.

Há uns seis anos, começaram a surgir alguns turistas. Todos os feriados e férias que eles têm, vêm passar seus dias aqui. Várias armam barracas, outros alugam casas, outros ficam na Pensão Morais.

Temos uma creche fundada e funcionando há uns oito meses e uma Associação Comunitária fundada há três anos. O presidente é o Sr. Josias, o mesmo que dirige a creche. Temos duas danças históricas: a marujada e o famoso catopê, dirigido por Ivo e Sebastião. Nas festas do Rosário, um grupo de negros formado por 30 a 40 componentes, dançam as danças africanas mais famosas.

E temos várias procissões com grandes atrações, nesta Vila de Milho Verde, que em breve vamos ver passar à condição de cidade, mas que para mim, digo a verdade e lamento, se passar à cidade algum tempo, para mim, o nome que vai ficar registrado com amor e alegria, para todos desta comunidade, é Milho Verde.

Venha conhecer as nossas lindas paisagens, um lugar de saúde. Queremos movimento e empregos que faltam pra nós. Temos um número de habitantes na região que pertence à comunidade de 1.600 a 1.700. Faltam indústrias, uma ponte no Rio Jequitinhonha, e o DER asfalte definitivamente a nossa estrada do Serro à Diamantina, para que o trânsito melhore um pouco.

Igreja matriz de Nossa Senhora dos Prazeres, em Milho Verde
Foto: Lúcia Nascimento

Catopé de Milho Verde em frente à igreja de Nossa Senhora do Rosário
Foto: Lúcia Nascimento

Antônio Crispim Veríssimo, mestre de vissungo[2]

Aí. Pra tudo tem um nome e tá no dialeto. Tem essa língua, esta tradição existe. Essas coisa que eu tô falano. Nada que eu tô pra falá num tá no dialeto. Não, a gente num pode inventá: cê tem que falá uma coisa que ocê pode caçá ela na orige e incontrá. Mais uma palavra que num existe, num pode falá.

Agora, hoje, hoje esse povo num sabe comé que faz esses rituais. Tinha que tê um rituá. Isso só fazia, murtano, pedino quarqué coisa. Hoje em dia o povo num qué sabê de nada mais, não.

Aprendizado

Eu tinha um tio, que ele era cantadô de vissungo, chamava João Veríssimo dos Santos. Esse home cantava um vissungo que fazia as pedra chorá. Era ele, meu pai, o Gazino, o Firmiano, tudo era o rei perpétuo do vissungo. Esses tirava o vissungo... ah, minina, cê nem imagina. Tudo eu aprindi com meu tio. Isso é ritual dos véio.

Eu passei a acumpanhá o interro da idade de catorze ano pra cima. Que, quando a gente era minino, o pai da gente num dexava, não.

Esse que é o ritual que nós achamo e é dos antigão, do pessual que é a orige da curtura. Seu Gazino morreu com cento e tantos ano. Morreu velho, que é a orige da curtura mesmo. Que eles num são nação daqui, não. Tudo é africano. Essa nação, tudo é africano.

[2] Depoimento editado a partir da transcrição de entrevista realizada por Neide Freitas Sampaio, com o Sr. Crispim em sua casa, em Ausente, zona rural próxima ao povoado de Milho Verde, no município do Serro-MG, no dia 7 de janeiro de 2005. Sr. Crispim faleceu em maio de 2008.

Morte e caminho

É pra Milho Verde! Num é longe não, nós ia rápido. Com litro de pinga na garupa, ninguém ia sem cachaça, não. Ia morreno a pessoa, já mandava buscá a pinga, pa fazê o quarto. Quarqué um portadô, quarqué um colega ali, ia e buscava a pinga pa passá a noite. Já ficava ali a noite toda, nas incelência que rezava de noite:

Sá vitória, vamo levá essa alma pra glória
Vamo levá, vamo levá,
esse presente pra Nossa Sinhora
Duas incelência de Santa Vitória
Vamo levá essa alma pra glória
Vamo levá, vamo levá,
esse presente pra Nossa Sinhora
Isso é de fazê quarto. E vai cabano uma, pega a ota:
Quando o sol abranda
a lua alumeia,
quando o sol abranda
a lua alumeia
Nossa Sinhora da Lapa
Virgem da Candeia
Num sei como ela agüentô
Sofrê tanta dô.

Isso é fazeno quarto. A noite toda rezano. Aí depois tem a da mesa, que fala assim:

Tá que tá que Madalena
Tá que tá que Madalena
Acorda que já é dia
Acorda que já é dia
Lá invém o São Francisco
Lá invém o São Francisco
Com o cordão bento na mão
Com o cordão bento na mão
Sant'Antonho, São Geraldo
Sant'Antonho, São Geraldo
Por que chamai, ocê num responde
Por que chamai, ocê num responde

E tem quando o dia invém, que o dia invém clariano, já tem uma reza que fala assim:

Lá no céu tem uma santa, Santa Maria, mãe de Deus.
Rogá a Deus por ele, lá no céu, quando chegá

Mais era as mulhé que tirava essas incelência. Vissungo é só home que canta, mulhé não. Mulhé só na saída da porta. Dona num canta Vissungo, não. Nunca vi mulhé cantá vissungo.

Na saída com o quimbimba de inganazambi. Inganazambi é Deus. Quimbimba é o difunto. Inganazambi do acemá. Acemá é céu. O céu, na língua, chama acemá. Depois as dona termina os bendito:

Bendito, lovado seja
Bendito, lovado seja
É o santíssimo, é o sacramento
É o santíssimo, é o sacramento
Os anjo, todos os anjo
Os anjo, todos os anjo
Lovam a Deus para sempre, amém
Lovam a Deus para sempre, amém

Depois as muié pega treis punhadin de terra e joga atrais. É um ritual dos véi que a gente achô. E fala: "vai com Deus, Nossa Sinhora e num alembra de mais ninguém". Agora os home cumeça, recebe os bendito das boca das muié. Aí é que os home tira os vissungo:

Êi, bendito, é, lovado seja Cristo
Madamba auê
E que vá lá sê
Que seje lovado
É primero com Inganazambi
Teu [...] é com pai mais véio
Quanto é com sinhuria
O [ré té quá] minguê.
Raiêêê

Esse era o primeiro que cantava. E aí agora vai ino. Depois dessa muisga, otra. Tem mais muisga. Tem o pambê. Pambê é cantado:

Pambê, pambê, êêê
Raiê, pambê, ê
a que tanto arunanguê
pambê, pambê, rêêê

Achei ês cantano, mais num falô cu'a gente o resultado, né? Mais, isso é do vissungo.

Pedindo ajuda

Quando tá pesado, pede ajuda, né? Põe caxão no chão. Bate no caxão. É que hoje tá urna, essas coisas de hoje em dia. Ninguém hoje num tá ino no caxão. O caxão é muito grande. Caxão é táubua assim, forrado de pano. Se é moça, é pano branco. Se é gente adulto, pano preto. O caxãozinho das crianças era branquinho. E batia, chamano pelo nome aquela pessoa que morreu. Se é Maria: "Ô Maria, manera, Maria. Pra visitá Nossa Sinhora. Manera".

Vissungo de insulto

E agora, quando vai passá na frente da casa de um inimigo, já pega uma muisga de insurtá na língua o oto, chamano ele pro cimintério. Tudo tá no vissungo. A pessoa tira aquela muisga pra passá perto da casa do inimigo levano um difunto, chamano o inimigo pra levá ele pro cimintério tamém. Ela é cumeçada assim:

Êêê, jombá lerê ioô
Ê jombá lerê iô
Que nego calucimba
É fio de quem amá
É o jombá

Calucimba é gato, ele tá xingano ele de gato. Mais, na tradição do dialeto, ele chama justamente calucimba.

Chegada na Igreja e no cemitério

Aí vai chegano, as pessoa cumeça:

Ô caxinganguelê vá imbora com Deus, com Deus, com Deus
Vá imbora com Deus, com Deus, com Deus
Ê caxinganguelê vá imbora com Deus, com Deus, com Deus
Vá imbora com Deus, com Deus, com Deus

É isso aí. Quando termina, o ispírito já tá saino. Agora a pessoa tá den'da igreja, e faz a intrega. Aí vira e fala assim:

Equi, equi lambô nanguê
Equi, equi lambô nanguê
Equi, equi lambô, lambô nanguê
Ô gerê, gerê, gerê
Ê gerê, gerê, gerê, rêêê.

Vissungo de Multa

Em garimpo é otra tradição. Que todas muisga de multa de garimpo, tinha que sê um rituá, cê tem que cantá pidino. Ninguém num ixigia o que que é pa dá, não. O que pudesse dá, dinheiro, cachaça. A pessoa canta pra ele e fala: "Ocê que diga pra nós, seu moço". Ele vai e dá um lito de pinga. Aí nós canta agradeceno ele o lito de pinga:

Timbô tê quê, quê, quê
Timbô tê quê, quê, quê
Timbô tê quê, quê, quê
Timbô tê quê, quê, quê

Agora, se ele num deu, aí tem a cantiga pa cantá tamém, já xinga ele tamém, na língua:

Que bicho é esse, é tamanduá
Que rabo cumprido, é tamanduá
Que bicho é esse, é tamanduá
Que rabo cumprido, é tamanduá

O freguês que já sabia que se num levasse, ia agüentá o tamanduá, já levava a pinga no alforje. Isso nós achô dimaisi.

Nesse ritual não tem tambô. Nesse ritual é só justamente as inxada e os carumbé bateno em roda dos visitante que chegô ali.

Um panorama da música afro-brasileira[3]

José Jorge de Carvalho
Professor da UNB

Gêneros rurais tradicionais: vissungos

Os vissungos são cantos de força. Foram originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século dezoito. Adotando a perspectiva comparativa já padronizada da Etnomusicologia, poderiam ser classificados como cantos de trabalho. Contudo, se tivermos em mente que as pessoas que os cantavam estavam no exercício de suas atividades sob severa coerção física, ao chamá-los de "cantos de trabalho" dificilmente estaríamos refletindo o ponto de vista do sujeito que cantava. O ambiente para a execução dos vissungos está bem retratado na Figura XLII dos *Riscos Iluminados* de Carlos Julião, produzido no último quarto do século dezoito e publicado por volta de 1800.[4] Após o declínio da mineração naquela região, o vissungo tornou-se uma tradição de canto ritual, na qual o trabalho real na mineração do ouro era dramatizado numa ocasião de esforço comunitário. Sob essa forma ritual foram registrados na região do Serro (exatamente no mesmo local citado na Figura XVII quase duzentos anos antes) por Ayres da Mata Machado Filho[5]. A qualidade da gravação era péssima nos anos 30, porém do que pude ouvir das gravações originais, a base rítmica era muito provavelmente composta por um trio de tambores, tocando três padrões distintos polirritmicamente entrelaçados, quem sabe ligadas a um padrão de candombe, tão remoto da linha básica

[3] CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira.* Parte I: Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Brasília: UnB, 2000. p. 11-14. (Série Antropologia, 275).
[4] Ver JULIÃO. *Riscos iluminados de figurinhos brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*.
[5] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, 1978.

da música afro-brasileira secular e comercial quanto os vissungos. Nos anos 60 Clementina de Jesus gravou-os com um grupo de músicos. A base rítmica escolhida não repetiu o padrão rítmico original, mas usou um tipo de ritmos binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país.

Vissungo 22 – Cantado por Clementina de Jesus

Êi ê covicará iô bambi
tuara uassage ô atundo mera
covicara tuca tunda
Dona Maria de Ouro Fino
criola bonita num vai na venda
chora chora chora só
chora chora chora só

A lingüista Yeda Pessoa de Castro, especialista em idiomas bantos, ofereceu-me a seguinte provável tradução da primeira parte do texto: "Está chovendo, de manhã cedo, e as galinhas estão ciscando o chão."

Nesse canto pode-se realizar o exercício típico da audição errada; muitas vezes o ouvinte acrescenta seu próprio desejo e muda o que escuta em uma letra de canção. Aqui, por exemplo, Clementina de Jesus deixa a energia da voz cair quase ao silêncio nas palavras "na venda". Por muito tempo entendi que ela dizia "não vai nascer": uma linda mulata não vai nascer.

Para começar, o texto revela uma cena muito prosaica e doméstica, ligada aos arredores de uma vila de Minas Gerais colonial: de manhã cedo (geralmente as galinhas acordam com a aurora), está chovendo e por isso a mulatinha não pode ir à venda. Contudo, como todos os vissungos transmitem um significado esotérico, podemos arriscar alguma interpretação com base nas informações acessórias disponíveis. Os dois conjuntos de significantes, a saber, sua incapacidade de sair de casa e as pesadas gotas de chuva, ambas formam uma cadeia de significado coerente com as lágrimas derramando de seus olhos. E o nome "Dona Maria de Ouro Fino", que poderia ser de uma sinhá, parece contrapor-se à imgem da mulata sem nome, quem sabe indicando a incapacidade da geração de uma beleza negra feminina em circunstâncias tão desumanas.

Nesse vissungo, Clementina inspira o ar num momento que pode

ser considerado "errado", do pondo de vista da música popular comercial. Numa gravação comercial, o produtor provavelmente teria pedido a ela para repetir a passagem. Contudo, sua respiração "errada" pode ser ouvida como simbolicamente correta, pois torna-se icônica do texto, que diz: ele chora, ele chora, sozinho. O defeito na voz, a respiração errada, pode ser ouvido iconicamente como o choro do escravo que não teve a oportunidade de fugir para o quilombo junto com o rapaz.

Vissungo 62 – Cantado por Clementina de Jesus.

Muriquinho piquinino,
ô parente
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta onde vai,
ô parente.
Purugunta onde vai,
pro quilombo do Dumbá.
Ei chora-chora mgongo ê devera
chora, gongo, chora.
Ei chora-chora mgongo ê cambada
Chora, gongo, chora.

Tradução oferecida por descendentes dos escravos que trabalhavam nas minas nas regiões do Serro e Diamantina: "O menino, com a trouxa nas costas, está correndo para o quilombo do Dumbá. Os que ficam choram porque não podem acompanhá-lo."[6]

Os vissungos, como as letras de músicas de umbanda para algumas divindades tais como os Pretos Velhos e as Pretas Velhas, dramatizam um emprego particular da língua portuguesa que soa infantil, especialmente com diminutivos. Foi estabelecida historicamente uma correlação entre o modo pelo qual os falantes bantos alteram a morfologia portuguesa pela adição de vogais, expandindo, assim, o número original de fonemas das palavras e transmitindo a impressão de uma maneira infantil de falar o português brasileiro. Em resumo, o processo de bantuização do português brasileiro foi ideologicamente construído como se o sujeito tivesse se tornado mentalmente infantil, retardado ou incapacitado. Mais ainda, como se

[6] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, 1978.

essa fala bantuizada indicasse um quê de falta de auto-estima, de covardia, de inferioridade aceita e aberta – enfim, é a imagem da fala do escravo que expressa o gozo que sente situando-se acriticamente dentro dessa estrutura clássica, assimilado ao sadomasoquismo interpessoal, perenizado conceitualmente na famosa dialética amo-escravo formulado por Hegel e revisitada por teóricos do século vinte, tais como Frantz Fanon e Jacques Lacan. "Muriquinho" é uma bantuização de "mulequinho", menininho. 'Muriquinho piquinino' significa um "menininho muito pequeno".

Qual é o "eu" que fala na canção? Para quem ele fala – isto é, quem é o tu para ele – e quem é o terceiro que garante a comunicação que ele tenta estabelecer? O sujeito diz aqui que alguém pergunta para onde vai o menino. Alguém chora um bocado, provavelmente a "cambada" (isto é, o grupo de companheiros que se auto-denomina com o termo inferiorizante a eles atribuído pelo homem branco; um coletivo anônimo e despersonalizado) está chorando. E o gongo, o sino de ferro que anuncia o começo e o fim do dia de trabalho dos escravos nas minas, também está chorando. Temos aqui aquilo que Mikhail Bakhtin chama de dupla voz: o sujeito está chorando pela afirmação de que outros choram.[7]

Vissungo 64 – Clementina de Jesus

Iáuê ererê aiô gumbê
com licença do Curiandamba
com licença do Curiacuca
com licença do sinhô moço
com licença do dono de terra

Curiandamba é um ser sobrenatural que, como Exu e similares, indica o caminho e exige ser apaziguado para não causar problemas para os escravos negros que trabalham nas minas. Curiacuca é outro ser sobrenatural, que também devia ter um poder ameaçador para o sujeito que canta e para os ouvintes que compartilham da comunidade de significado e experiência formulada pela canção. Ambos os seres sobrenaturais são provavelmente equivalentes míticos do papel representado por Exu, ou Bara, ou Legba, o deus trapaceiro nas religiões afro-brasileiras. A despeito do fato de se tratar de um gênero de circulação muito restrito, esse vissungo afirma uma certa atitude

[7] Ver BAKHTIN. *Problems in Dostoevsky's poetics*.

emblemática dos negros no Brasil. O sujeito une os mundos sobrenatural e natural, o religioso e o social, a hierarquia celestial e humana; ele parece obrigado a render-se às esferas africana e brasileira de sua experiência. Por um lado, ele presta obrigação ritual aos espíritos, exatamente como se faz no candomblé, xangô, umbanda; por outro, presta sua homenagem ao jovem, provavelmente filho do senhor branco, mencionado explicitamente no verso seguinte. Isso pode ser tomado como uma orientação par ao comportamento dos ex-escravos na Minas Gerais do século vinte.

Mesmo assim, o disco de Clementina de Jesus, há muito esgotado, circulou apenas entre uma elite de classe média de gosto refinado para música popular. É o tipo de música utilizada em peças teatrais, concertos universitários, programas especiais de televisão e similares. As canções de vissungo nos proporcionam uma boa oportunidade para diferenciar palavras que são tomadas alegoricamente, ou metaforicamente, das palavras usadas com a intenção de registrar um segredo. Esse mecanismo de ocultar significado é comum à maioria dos gêneros musicais de origem africana no Brasil. O samba, o pagode, o côco, todos usam fortes insinuações sexuais através de palavras que claramente têm duplo significado. Como se o cantor estivesse dizendo a seu público: "sei que vocês me entendem, que são capazes de traduzir o que eu estou cantando". Por outro lado, em estilos rituais, o ouvinte é constantemente excluído do acordo estabelecido previamente entre os membros de um determinado culto, fraternidade, irmandade ou comunidade. O que Clementina de Jesus faz aqui é reintroduzir o segredo (modo tipicamente ritualizado e exclusivo de expressão) no modo de expressão profano, potencialmente universal, que é a gravação comercial.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problems in Dostoevsky's poetics.* Ed. And transf. By Caryl Emerson. Minneapolis: Univertity of Minnesota Press, 1984.

JULIÃO, Carlos. *Riscos iluminados de figurinhos brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio.* Aquarelas by Carlos Julião (1740-1811). Ed. De Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MACHADO FILHO, Ayres da Mata. O negro e o garimpo em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Garimpando os vissungos no século XXI

Glaura Lucas

Etnomusicóloga

Ê, no garimpo
Pinga ouro em pó
No garimpo
Pinga ouro em pó

Durante os rituais do Candombe da Comunidade Negra dos Arturos, em Contagem, é comum cantarem-se os versos acima para comentar as coisas bonitas que estão sendo feitas ali em honra a Nossa Senhora do Rosário e aos antepassados do grupo familiar.

Com esses versos, gostaria de compartilhar algumas coisas bonitas que experimentamos em outro garimpo: a oficina de Introdução à Pesquisa Etnomusicológica, que orientei no 36º. Festival de Inverno da UFMG em Diamantina, em 2004. A convite da Profa. Sônia Queiroz, da Faculdade de Letras, que ministrou a oficina "Vissungos: cantos afro-descendentes de morte e vida", várias atividades foram compartilhadas entre os participantes de ambas as oficinas, contando com a presença dos mestres de vissungo Ivo Silvério da Rocha e Antônio Crispim Veríssimo, convidados especiais do Festival. Integrantes do Catopê de Milho Verde e, à época, dois dos poucos detentores dos saberes em torno da prática do canto dos vissungos, Seu Ivo e Seu Crispim nos proporcionaram a oportunidade de muitos aprendizados, dos mais variados tipos.

O canto do vissungo é uma prática social que se vem silenciando pela perda das funções que o motivavam. Essa realidade coloca um primeiro desafio a um possível estudo etnomusicológico sobre os vissungos: como realizar um trabalho de campo? O campo não mais se realiza em espaços sociais observáveis, mas os vissungos ainda eram, à época daquele Festival, carregados nas redes da memória desses homens. Apesar do curto espaço de tempo da oficina – uma semana – tínhamos, então, o privilégio de poder interagir com esses mestres, e ouvi-los.

No entanto, Seu Ivo fez a opção pela cautela, no que se refere à divulgação dos vissungos. A tristeza ainda ecoava em sua voz, ao nos contar que, há muitos anos, um vissungo que ele cantou foi gravado sem que ele percebesse ou permitisse, e arranjado, sob o resguardo da noção do domínio público, como tema de telenovela. Um canto exclusivamente masculino, que para ele vinculava-se a gestos rituais e sagrados, se via recriado num contexto estrangeiro, na voz de uma mulher.

Aires da Mata Machado Filho menciona um filho de escravo que tinha aprendido as cantigas com o pai, mas observa que nem tudo fora ensinado, pois "algumas só podem ser ouvidas pelos iniciados". Assim como acontece com várias outras expressões vocais afro-brasileiras, alguns saberes rituais exigem um grau de desenvolvimento pessoal do aprendiz para que sejam transmitidos, de tal forma que os mestres detentores de tais saberes podem preferir a não revelação ao risco de um uso inadequado. Um capitão de Moçambique, dos Arturos, certa vez se referiu a essa atitude como um ato de preservação da cultura. Assim, "preservar" pode representar a extinção de certos aspectos da cultura, visando à sua proteção.

O silêncio do Seu Ivo se tornou, então, um pingo de ouro para o nosso aprendizado, gerando reflexões importantes sobre a ética na pesquisa; sobre a noção de autoria e de propriedade em diferentes contextos musicais; sobre as teias de significados que impregnam os traços sonoros e as conseqüências decorrentes de seu deslocamento contextual.

Além da memória dos mestres, a perspectiva histórica também se apresenta como alternativa para o estudo etnomusicológico dos vissungos, através de dados contidos em livros, em especial na obra de Machado Filho. Esse pesquisador teve o cuidado de registrar em partitura os 65 vissungos. Não sendo a música o foco de seus estudos, as transcrições são bem simples, apresentando a melodia dos cantos com suas letras e com eventuais indicações de andamento. E, evidentemente, elas não são acompanhadas de uma reflexão teórica e metodológica, como geralmente aconteceria hoje num estudo etnomusicológico que utilizasse o recurso da transcrição. Tal reflexão diz respeito, primeiramente, às implicações de um processo de representação visual do som. Em segundo lugar, à propriedade do uso do sistema de notação desenvolvido no âmbito da

música ocidental erudita para representar outros repertórios, sobretudo os de transmissão oral. Embora possa ser uma ferramenta analítica importante para a compreensão de algumas culturas musicais, o uso da notação ocidental é considerado por muitos como etnocêntrico, uma vez que reduz e traduz o fenômeno sonoro/musical à luz da concepção musical que fundamentou esse sistema de notação.

Entretanto, uma questão nos tinha sido colocada pela Profa. Sônia: à medida que algo da música dos vissungos se encontra registrado nessas transcrições, seria possível "ressuscitá-los", com a ajuda dos mestres Ivo e Crispim? Encaramos o desafio como uma oportunidade de refletirmos sobre o papel da transcrição musical na pesquisa etnomusicológica.

Nesse caso, o caminho seria inverso: teríamos que oralizar a escrita, tornando as transcrições originalmente descritivas, em prescritivas. A turma era composta de estudantes e profissionais de diferentes campos do saber – Música, Jornalismo, Ciências Sociais, Teatro, Letras, e outros – o que enriquecia os debates. E, como experiência inicial, propus a um grupo de musicistas que nunca tinham ouvido um vissungo que treinasse o de n.1 do livro de Machado Filho, para posteriormente cantar para a turma, tendo a partitura como única referência.

Segundo o autor, com esse vissungo, os negros pediam a Deus e a Nossa Senhora que abençoassem o serviço no começo do dia, e eles ainda estavam presentes, no início do século XX, nas festas de mastro. Esse era um canto ainda conhecido de Seu Ivo e Seu Crispim, e uma versão melódico-textual recente se encontra no CD citado, *Congado Mineiro*. Uma outra versão é ouvida nos inícios das atividades do Reinado de Nossa Senhora do Rosário da Irmandade do Jatobá, em Belo Horizonte.

Uma vez preparadas, nossas musicistas entoaram o Padre Nosso, e foi difícil para os mestres conterem o riso. Primeiro, com delicadeza, a informação que não conhecíamos: "Tá muito bonito, mas mulher não canta isso, não!" E ficaram também evidentes a escassez de dados escritos e, sobretudo, as distâncias culturais. Não havendo especificação do andamento, por exemplo, elas o imaginaram demasiadamente lento. Mas, principalmente, o exercício demonstrou que a decodificação do sistema de notação ocidental por membros dessa mesma cultura está atrelada a um processo de aprendizado que inclui também a transmissão oral e a fami-

liaridade com os diferentes estilos dessa música. Ao cantarem o vissungo, "naturalmente" impostaram a voz como que realizando um exercício de solfejo numa aula de percepção musical tradicional. Buscaram também a precisão da afinação das notas e das durações indicadas, embora provavelmente os negros cantadores do passado percebessem diferenças na forma de divisão do contínuo temporal e o das freqüências.

Soma-se a esse aspecto a margem de variabilidade presente no universo da oralidade, o que sugere que cada transcrição do livro seja um retrato aproximado de uma performance particular daquele canto. Essa maleabilidade se verifica quando comparamos a transcrição n.1 do Pai Nosso com sua forma sonora atual, tal como se encontra registrada pelo Seu Ivo no CD *Congado Mineiro*.

Finalmente, assim como oralizaram a transcrição conforme uma estética familiar, nossas cantoras desconheciam as especificidades estilísticas da música dos vissungos, como acentos rítmicos, e timbres, inflexões e gestos vocais expressivos. Esses aspectos são difíceis – senão impossíveis – de serem representados no papel, e dependem da familiaridade com as intenções, sentimentos e motivações contextuais, para uma interpretação culturalmente mais aproximada. Seu Ivo e Seu Crispim detinham esses saberes e, no passo seguinte, esses mestres buscaram recriar alguns cantos transcritos que não conheciam, a partir da escuta de sua melodia ao piano. Essa experiência aconteceu na turma da Profa. Sônia, e eu não acompanhei os resultados, porém suponho que o domínio estilístico tenha favorecido uma proximidade estética. Em outras palavras, as características sonoras provavelmente foram mais semelhantes ao que era cantado contextualmente na região de Diamantina e do Serro, no passado, do que o que fora entoado pelas musicitas. Entretanto, seja com maior ou menor proximidade sonora, a recriação desses traços musicais, hoje, necessariamente implica um deslocamento contextual e a produção de novos significados funcionais.

Ivo e Crispim, mestres de vissungo de Milho Verde, conversam com os alunos da Oficina de Etnomusicologia, oferecido pela profa. Glaura Lucas, durante o 36° Festival de Invervo da UFMG.
Foto: Foca Lisboa

Ivo, Crispim e a professora Glaura Lucas na Oficina de Etnomusicologia, durante o 36° Festival de Invervo da UFMG.
Foto: Foca Lisboa

Emo quá, um vissungo

Daniel Magalhães
Mestre em Etnomusicologia

No Serro, as tradições de origem mais especificamente africanas estão representadas, na festa de Nossa Senhora do Rosário, no grupo de dançantes chamado Catopê. Num contexto em que outros grupos também tomam parte, como o Caboclo e a Marujada, simbolizando e assumindo funções diversas das do Catopê, é este último grupo, sem dúvida, o mais importante do ponto de vista hierárquico, já que, além de outras prerrogativas, como a retirada da bandeira de Nossa Senhora da casa do Mordomo, ele é o responsável pela guarda e condução direta de Reis e Rainhas ao longo de todo o Reinado – termo com que são também designadas as festas de N. Sra. do Rosário e que se refere à presença de Reis e Rainhas escolhidos entre os membros da Irmandade do Rosário.

Entretanto, um outro tipo de grupo destaca-se também neste contexto, em vínculo estreito com a guarda de Reis e Rainhas e a condução do cerimonial durante as festas do Rosário. São grupos formados por tocadores de caixa e pífano, chamados, no Serro, sugestivamente, Caixa de Assovio. O pífano é uma flauta transversal com seis furos de digitação e um de sopro. Os conjuntos musicais baseados em caixas e pífanos são muito comuns no Nordeste brasileiro e tiveram relevância histórica também em Minas Gerais, onde estiveram presentes em cidades como Diamantina e Ouro Preto. Destes grupos centenários não restam, em Minas, mais do que três, todos vinculados à festa do Rosário. Este tipo de grupo, mais conciso, com algo em torno de quatro tocadores, contrasta, em termos numéricos, com as outras guardas que participam da festa do Rosário e que abrigam normalmente dezenas de integrantes entre

músicos e dançantes.

A Caixa de Assovio, dentro de suas atribuições, é o único grupo a atuar na manhã do sábado que abre os três dias principais de festividades, no Serro. É responsável pela condução da matina e dos cortejos e café da manhã nas seis casas de festeiros. Contudo, para nossa surpresa, em seguida a este momento inicial da festa, a Caixa de Assovio não mais será vista como grupo independente e gostaríamos de chamar a atenção para uma fusão singular que ocorre então, na qual os tocadores de caixa e pífano, a partir do dia do Reinado (no domingo), são assimilados pelo Catopê, tornando-se um só grupo. Não é mais possível determinar a origem dessa fusão. A festa do Rosário do Serro remonta a princípios do século XVIII, e tanto a Caixa de Assovio quanto o Catopê são provavelmente remanescentes desses primeiros tempos.

Nesta fusão, a Caixa de Assovio incorporou o repertório tradicional do Catopê, executando-o mesmo nos momentos em que atua sozinha, como na manhã de sábado da festa. Amplifica-se assim o conjunto instrumental, que já contava com duas ou três caixas, tamboril (pequeno tambor quadrado, tocado pelo chefe do grupo), reco-recos e xique-xiques (armações de madeira no formato de um "x", com arames esticados nas duas extremidades em que se prendem tampinhas de garrafa).

Uma das características musicais mais distintivas dos grupos de tocadores de caixa e pífano é a execução de peças propriamente instrumentais, comuns para este tipo de conjunto. Quando a Caixa de Assovio se junta ao Catopê, os cantos são feitos com alternância entre voz e flautas, funcionando estas como um coro de resposta, ou mesmo as execuções tornam-se inteiramente instrumentais, com a substituição da voz pela flauta.

Entre os vários cantos do repertório do Catopê, *Emo quá* foi um dos que nos chamaram a atenção pela presença de palavras de origem africana. Não só esses vocábulos, mas também sua função ritual nos levaram a considerá-lo um vissungo, gênero musical de marcada origem africana de tradição banto, normalmente vinculado a um número variado de funções, identificadas pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho no livro *O negro e o garimpo em Minas* Gerais: padre-nossos, cantos da manhã, cantos do meio-dia, cantigas de multa, cantigas de rede, cantigas

de caminho, cantigas de pedir licença para cantar.

Emo quá é realizado em situação também específica: normalmente na entrada em recintos – casas, ou a própria igreja, e ao redor de uma mesa com alimentos, o que equivaleria a pedir licença para entrar e para comer. Durante a manhã de sábado, a Caixa de Assovio repete este canto várias vezes, sempre na chegada às casas dos festeiros e, em seguida, ao entrar na casa, abençoa a mesa posta do café da manhã, circulando-a várias vezes, sem interrupções na execução. Nestes momentos, o grupo é reforçado pela presença de outras pessoas que tomam parte na circunvolução em torno da mesa, cantando. A versão do canto que aí escutamos é a seguinte:

> Emo quá, valha-me Nossa Senhora, Emo quá
> Emo quá, lá no campo do Rosário, Emo quá.

Entretanto, uma outra versão do canto foi fornecida por Maria de Lurdes Silva, a Dona Cesária, em entrevista realizada em março de 2007:

> Emo quá, Inganazambi eu sô fia [?], Emo quá
> Emo quá, lá no campo do Rosário, Emo quá

Apesar de já não deter o conhecimento da tradução completa do texto, soubemos da própria entrevistada que *quá* representa uma saudação e *Inganazambi* significa *Senhor Deus* e aparece em vários outros vissungos. É interessante notar a substituição de *Inganazambi* por *Nossa Senhora*, no momento em que o canto é realizado em contexto público.

Tendo em vista que a cidade do Serro foi o principal núcleo administrativo de toda a região em que se espalhou a prática destes cantos, é natural supor que a influência dos vissungos tenha também chegado à cidade ou mesmo partido de lá. Apoiados ainda pela informação disponível no livro de Aires da Mata Machado Filho de que alguns vissungos cantados na mineração também se prestavam à cerimônia de subida do mastro, entendemos que o canto em questão, *Emo quá*, realmente seria um vissungo.

Vissungos: cantos afro-descendentes de morte e vida

Sônia Queiroz

Poeta, professora e pesquisadora da Faculdade de Letras da UFMG

Os vissungos, "cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração", foram identificados pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho em 1928 nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, no município de Diamantina (MG). Entre 1939 e 1940, Aires publicou em capítulos, na *Revista do Arquivo Municipal,* de São Paulo, o resultado de sua pesquisa sobre esses cantos de tradição banto: 65 cantigas, com "letra, música e tradução, ou antes 'fundamento'," além de dois glossários da "língua banguela" (que ele também nomeia, equivocadamente, "dialeto crioulo") – um extraído dos cantos e o outro, do linguajar local; e 8 capítulos de estudo sobre a cultura afro-brasileira no contexto do trabalho da mineração de diamantes. A primeira edição em livro saiu pela José Olympio, em 1943, e a segunda, em 1964, pela Civilização Brasileira. Em 1985, a editora Itatiaia publicou uma co-edição com a EDUSP, que ainda se encontra no mercado.

Segundo Aires da Mata Machado Filho, "dividem-se os vissungos em *boiado*, que é solo, tirado pelo *mestre* sem acompanhamento nenhum, e o *dobrado*, que é a resposta dos outros em côro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa."[8] Na apresentação das "letras" e das músicas (cap. 9), os vissungos foram agrupados por em: padre-nossos, cantos da manhã (ou: ao nascer do dia), canto do meio-dia [há apenas 1 registro], cantigas de multa, cantigas de caminho, cantigas de rede e de caminho, [cantiga] pedindo licença para cantar, [cantigas] gabando qualidades [talvez um

[8] MACHADO FIHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 57.

equivalente banto do oriki, da tradição nagô-iorubá[9]], [cantos de] negro enfeitiçado, cantiga de ninar, [canto do] companheiro manhoso, e há ainda um grupo de cantigas diversas. Há inconsistências na categorização das cantigas, que podemos atribuir, talvez, a descuido na edição.

Alguns vissungos "parecem cantos religiosos adaptados à ocasião", talvez pelo esquecimento de seu significado original, observa o pesquisador. Mas outros conservam seu sentido místico-religioso: "Há cantigas especiais para conduzir defuntos a cemitérios distantes" (dos quais ele recolheu 3 exemplos) e há cantigas, como os Padre-Nossos, usadas na mineração e também nas cerimônias de levantamento do mastro, nas festas religiosas.

No capítulo 8, dedicado ao estudo das cantigas, Aires ressalta "a necessidade universal de trabalhar cantando". E associa à prática dos negros de São João da Chapada e Quartel do Indaiá os cantos das colheitas de uvas em Portugal, das fiandeiras, dos capinadores de roça e dos mutirões. "Muito interessante era a multa. Quando alguma pessoa chegava à lavra, era logo multada pelos mineradores, com uma cantiga apropriada (...), exigiam alguma coisa do recém-chegado. Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmo de carumbés e enxadas".[10]

Dos 65 vissungos registrados em livro pelo Prof. Aires, 14 foram gravados, em 1982, por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme, no LP *O Canto dos Escravos*, da Eldorado, e dois deles integram a trilha sonora do filme *Abolição*, de Zózimo Bulbul. Nessa gravação, hoje já disponível em CD, percebe-se uma leitura "nagô" dos cantos bantos. Segundo José Jorge de Carvalho, "a base rítmica escolhida não repetiu o padrão rítmico original, mas usou um tipo de ritmos binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país".[11] Cerca de quinze anos depois, o músico Gil Amâncio e o poeta e músico Ricardo Aleixo (de Minas Gerais) incluíram um desses 14 vissungos no espetáculo e CD *Quilombos urbanos:* "Muriquinho piquinino", o canto 62 do livro de Aires.

[9] Cf. RISÉRIO. *Oriki, orixá*, p. 41.

[10] Idem, p. 58. O *carumbé* é o recipiente usado no garimpo de ouro e diamante para pôr o cascalho a ser lavado. Segundo Houaiss (2001), a palavra é de origem tupi e designa também espécie de tartaruga cuja carapaça é usada como vasilha.

[11] CARVALHO. *Um panorama da música afro-brasileira*, p. 12.

Muriquinho piquinino

solo
Muriquinho piquinino,
ô parente,
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta adonde vai,
ô parente.
Purugunta adonde vai
Pru quilombo do Dumbá:

coro
Ei, chora-chora mgongo ê devera
chora, mgongo, chora
Ei, chora-chora mgongo ê cambada
chora, mgongo, chora

(Fundamento fornecido por Aires: "O moleque, de trouxa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram não poder ir também." p. 85.)

Também na releitura dos *Quilombos urbanos*, os tambores não choram como pede o coro, mas se aceleram num ritmo que deságua no carnavalesco de "Maracangalha", canção que se segue ao vissungo, em *pot-pourri,* na mesma faixa 7 do CD. Em 2001, os dois músicos, Ricardo Aleixo e Gil Amâncio, estiveram em Diamantina com a Sociedade Lira Eletrônica Black Maria, apresentando outro espetáculo – *Q* – e ministrando a oficina Letra Imagem Corpo/Voz, durante o 33º Festival de Inverno da UFMG. Ao final da semana de trabalho, convidei-os a ir comigo e Lúcia Nascimento a São João da Chapada e Quartel do Indaiá, conhecer os irmãos Pedro e Paulo – últimos cantadores de vissungos dali. O contato foi transformador. Eis o relato que dele fez Ricardo Aleixo à época, na coluna que escrevia no jornal *O Tempo:*

> Nunca mais esqueço: o mais velho dos irmãos cantadores, Paulo, ainda não havia chegado para o encontro conosco. Pedro gritou, com uma espécie de aboio, o "mano" (ele, por sua vez, é o "maninho"), projetando o som por sobre o pequeno vale que separa a morada de um da do outro. O que vimos/ouvimos, ali, foi, mais que um mero ato de comunicação, uma invocação de forças situadas

> aquém e além da ordem objetiva do cotidiano. Nossa ignorância nem deixou que o rito se cumprisse em seu tempo próprio. Entre fascinados com a beleza do som entoado e ansiosos pela chegada de Paulo, insistimos com nosso anfitrião para que repetisse o grito. Por uns dez minutos, ele só desconversou. Percorrendo, com sua voz acariciante, em enredos entrecortados, inflexões plenamente relacionadas aos movimentos curtos e medidos de seu corpo de velho, olhava, a espaços, o caminho por onde deveria surgir o irmão. Até que: "Ooooooooo!!!!!". E a resposta veio logo, grudada no eco do chamado: "Ooooooooo!!!!!". Estava dito tudo.[12]

E o poeta conclui:

> E agora posso dizer que já ouvi um vissungo – e não apenas sua representação gráfica ou sonora. Concluí que um vissungo não pode ser entendido só como música – principalmente se o ouvimos a partir de um "ponto de escuta" formado pelas culturas do Ocidente, ainda presas ao conceito de "arte de organização dos sons".
> Vissungo é a voz que sai do corpo e recorta o ar e o espaço, até um tempo anterior ao Tempo.

Ao final da década de 90, a Associação Cultural Cachuera! gravou, na voz de Ivo Silvério da Rocha, contramestre do Catopê de Milho Verde (distrito do Serro), três "cantos para carregar defuntos em redes", que constituem a primeira faixa do CD *Congado Mineiro,* lançado pela Itaú Cultural, na série Documentos Sonoros Brasileiros. Juntamente com as gravações que constituem as faixas 12 a 17 do CD *Festa do Rosário– Serro*, lançado por Caxi Rajão em 2002, e uma participação no DVD *A Sede do* Peixe, do cantor Milton Nascimento,[13] esses são os únicos registros sonoros (e visuais) dos Catopês de Milho Verde, grupo que mantém vivos ainda hoje, em seu repertório ritual, alguns cantos da tradição banto. Dentre os membros do catopê de Milho Verde, a pesquisadora Lúcia Valéria Nascimento, que investigou a sobrevivência dos vissungos na região de Diamantina e Serro nos últimos anos do séc. XX, identificou, além do contramestre, outro cantador proficiente: Antônio Crispim Veríssimo, que demonstra ainda algum conhecimento ativo da "língua d' Angola", como a designavam os falantes à época dos registros feitos por Aires da

[12] ALEIXO. Vissungos.

[13] O grupo de Catopés toca e canta com Milton Nascimento a música 18, "Zamba Catumba Zambi", e há um especial sobre os Catopês, em que o grupo se apresenta na rua e se reproduz um fragmento de entrevista com moradora de Milho Verde sobre os negros da comunidade do Baú.

Mata Machado Filho. Vale observar, aqui, a força do canto (e da dança) na preservação do patrimônio lingüístico e cultural. Em outras palavras: desaparecido o ritual dos funerais feitos a pé e o trabalho coletivo, as festas religiosas de cronograma fixo passam a desempenhar um papel essencial na preservação dos cantos de tradição africana em nosso estado.

O interesse na preservação desse patrimônio histórico e cultural brasileiro, e o reconhecimento do papel relevante da Arte – em especial do canto e da dança –nesse processo levou-me a pensar estratégias de valorização e revitalização da língua africana que, ao que tudo indica, foi falada fluentemente em Minas pelos africanos e seus descendentes no período da mineração, reduzindo-se a vestígios esparsos a partir sobretudo do século XX. No 34º Festival de Inverno da UFMG, coordenando a área de Literatura e Cultura, na semana dedicada à cultura regional, reuni em Diamantina os dois cantadores de vissungos do Serro – Ivo Silvério da Rocha e Antônio Crispim Veríssimo – e o grupo Tambolelê, de Belo Horizonte – constituído por músicos negros que trabalham com a poética afro-brasileira – Geovanne Sassá (percussionista, ator e filósofo), Santonne Lobato (percussionista, fabricante de instrumentos e pesquisador) e Sérgio Pererê (cantor, compositor dedicado ao *blues* e ao canto de raiz, e percussionista)– numa proposta de criação coletiva que integrasse a tradição e a experimentação. O resultado foi o espetáculo *Macuco Canengue*, cujo ensaio geral aconteceu na gruta do Salitre e a primeira apresentação pública, no adro da igreja do Rosário, em Diamantina, no dia 13 de julho de 2002. O processo de criação do espetáculo e suas duas apresentações iniciais foram filmados em vídeo por Pedro Guimarães, bacharelando em Antropologia pela UFMG e *videomaker*, resultando no documentário que recebeu o mesmo título do espetáculo. O videofilme foi mostrado ao grande público inicialmente em Belo Horizonte, dentro da programação de aniversário do grupo Tambolelê, em dezembro de 2002, e posteriormente na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes; em julho de 2003, com o apoio da PROEX/UFMG, o documentário foi projetado no largo da igreja do Rosário, no encerramento do 4º Encontro Cultural de Milho Verde.

Em 2004, assumi a proposta de uma oficina no 36º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, para trabalhar a transcriação de vissun-

gos, com a participação dos dois cantadores de vissungos do catopê de Milho Verde e de um estudante angolano falante de quimbundo – língua banto de grande difusão em Angola e no Brasil e que parece ser a base desses cantos afro-brasileiros. Alguns meses antes, realizei uma primeira experiência transcriadora, com estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, na disciplina Transtextualidade e Transcriação.

A seguir, reproduzo dois vissungos selecionados por mim e transcriados por estudantes do POSLIT/UFMG. Trata-se dos cantos 33 e 53 na enumeração estabelecida por Aires da Mata Machado Filho. A "letra" do canto 33, registrada à p. 76 do livro, está na seqüência dos 37 cantos apresentados pelo pesquisador sob a designação de "Negro enfeitiçado", apresentados da p. 74 à p. 85. A música, registrada em partitura à p. 95, está identificada como "Canto da tarde". A "letra" do canto 53, registrada às p. 81-82 do livro, também está incluída na seqüência dos cantos de negro enfeitiçado. A música, registrada à p. 104, figura imediatamente após as quatro partituras identificadas como "A 'jangada' secando água",[14] não havendo nenhum outro título que indique nova seqüência de cantos, o que pode fazer supor que o vissungo 53 é também um canto de trabalho. Como se pode ver já na apresentação destes dois cantos, as categorias estabelecidas por Aires da Mata Machado Filho não se sustentam nem mesmo no âmbito de sua própria obra. A pesquisadora Lúcia Nascimento identificou, no presente, apenas duas categorias: os cantos de multa e os cantos de funeral. Segundo depoimento dos estudantes angolanos Taho e Chitacumula, que têm nos ajudado na identificação de palavras dos remanescentes de línguas africanas em Minas Gerais, a palavra *ovisungo*, em quimbundo, significa 'canto' em geral, e os angolanos, na zona rural, cantam nas mais diversas circunstâncias.

[14] A *jangada*, aqui, é um "aparelho de secar água nas catas e que é movido a água". Cf. MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 82.

vissungo 33

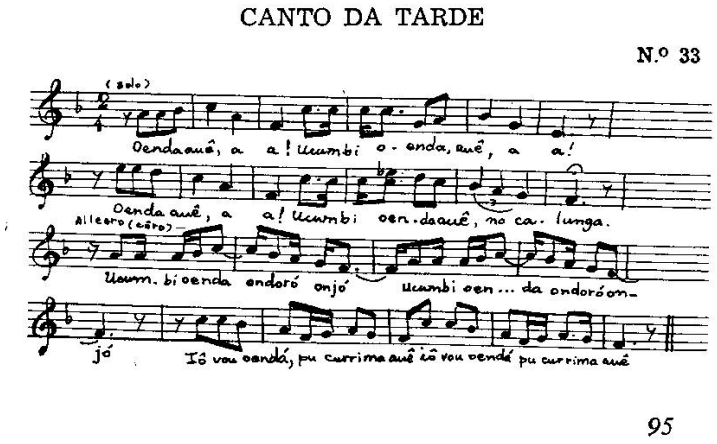
Solo
Oenda auê, a a!
Ucumbi oenda, auê, a...
Oenda auê, a a!
Ucumbi oenda, auê, no calunga.

Coro 1º
Ucumbi oenda, ondoró onjó
Ucumbi oenda ondoró onjó (bis)

Coro 2º
Iô vou oendá pu curima auê
Ió vou oendá pu curima auê (bis)

(Fundamento fornecido por Aires: "— O sol está entrando, vamo-nos embora para o rancho./— 'O sol entrou, vamos para o rancho.' — 'Eu vou entrar é para minha faisqueira'." O pesquisador comenta como é "admirável a permanência da idéia de mar. Perguntados, todos os informantes traduziram por mar a palavra calunga." p. 76.)

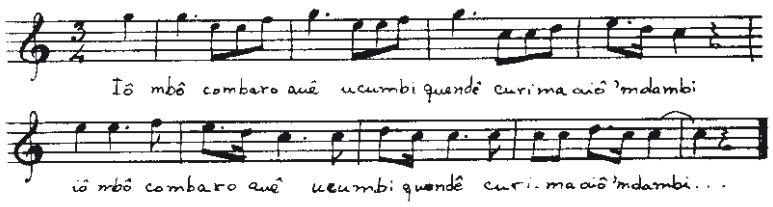
vissungo 53



Iô mbô
Combaro, auê
Ucumbi quendê,
Curima, aiô 'mdambi,
Iô mbô combaro, auê.
Ucumbi quendê,
Curima aiô mdambi.

(Fundamento fornecido por Aires: "Quando o sol entrar vou ao comércio procurar mulher – fazer 'serviço' com mulher." p. 82.)

N.º 53



Adriana Melo se valeu da classificação adotada por Aires na apresentação da partitura para dar título à sua transcriação do vissungo 33: "Canto da tarde". No texto, manteve certa sonoridade banto, na vocalidade do lamento *auê/auê, a* e nos vocábulos *cafua* e *onjó,* o primeiro, um africanismo incorporado ao português do Brasil, o segundo, um estrangeirismo que garante mais radicalmente a memória do outro na tradução.

Canto da tarde

Cai a tarde, auê
a luz vai se apagando, auê, a.
Cai a tarde, auê
o sol se recolhe no mar.

Coro 1
Apaga-se o sol, vamos nos recolher à cafua, onjó.
Apaga-se o sol, vamos nos recolher à cafua, onjó.

Coro 2
Eu vou me recolher é no lume da mina, auê.
Eu vou me recolher é no lume da mina, auê.

O mesmo canto, transcriado por paulo de andrade, ganha um jogo vocal, com a ampliação da sonoridade *auê/auê, a* para: *ai ô/auê, a/ ai ô/ê.* E um jogo semântico em *quebrantar/quebranto*.

Canto que Arde

Solo
quebranta o sol, ai ô
vou quebrantar, auê, a
quebranta o sol, ai ô
vou quebrantar, ê, nas ondas do mar

Coro 1
vou quebrantar, lá me vou eu só
vou quebrantar, lá me vou eu só

Coro 2
quebranto só, ê, o ouro do mar
quebranto só, ê, o ouro do mar

O canto 53 foi transcriado em verso, por paulo de andrade, e em prosa, por Cinara Araújo. Nos versos, paulo de andrade buscou manter a vocalidade em *ô/ê* do texto africano. E enfrentou a dificuldade da tradução do verso *Curima aiô mdambi,* optando por explorar a literalidade do fundamento fornecido por Aires em "fazer 'serviço' com mulher", revertendo a frase ao campo metafórico: "o trabalho do amor".

Canjerê

sol me vou
feira afora, ê
mulher ah, cadê
o trabalho do amor
sol me vou feira afora, ê
mulher ah, cadê
o trabalho do amor

Referências

Livros, dissertações & publicações periódicas

ALEIXO, Ricardo. Vissungos. *O Tempo,* 25/7/2001. Magazine.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira.* Parte I: Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Brasília: UnB, 2000. (Série Antropologia, 275) Cap. 1,p. 4-6: Música afro-brasileira – uma visão geral; Cap. 2, p. 6-11: Teorizando os gêneros musicais: música, texto e história social; Cap. 3, p. 11- 14: Gêneros rurais tradicionais – Vissungos.

GNERRE, Maurizio. *O corpus dos vissungos de São João da Chapada (MG).* [Campinas: UNICAMP, 198-] Não publicado.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra.*Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988. P. 79-178: Os bantos; p. 179-188: Conclusão: A questão negra no Brasil.

LOPES, Nei. Cultura Banta no Brasil, uma introdução. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Sankofa*: resgate da cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1994. p.105-122.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais.* 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Reconquista do Brasil)

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 56-63, dez.95-fev.96.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio:* vissungos de Milho Verde e São João da Chapada. 2003. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SLENES, Robert. "*Malungu, ngoma* vem!": África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, jan.-fev.92.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons negros no Brasil.* São Paulo: Art Ed., 1988. Parte 4: Os cantos de trabalho dos negros do campo e das cidades, p. 111-128.

CD's sonoros

ANDRADE, Marcus Vinicius (Dir. art.) *História do samba paulista I.* São Paulo: CPC-UMES, 1999. Faixa 1: Vissungo. Interpretação de Aldo Bueno.

CORRÊA, Ivan (Dir. e prod.) *Quilombos urbanos.* Trilha sonora do espetáculo. Belo Horizonte: Será Quê? [199-?]. digital áudio. Faixa 7: Muriquinho piquinino. Interpretação de Gil Amâncio e Ricardo Aleixo.

DIAS, Paulo. (Dir. geral de pesquisa.) *Congado Mineiro.* [São Paulo: Cia. de Áudio/Classic Master, 2001.] (Coleção Itaú Cultural. Documentos sonoros brasileiros Acervo Cachuera!, 1). digital áudio. [Faixa 1: Vissungos de Milho Verde - cantos para carregar defuntos em redes. Vozes: Ivo Silvério da Rocha e grupo de catopê de Milho Verde. Gravado em 8/7/97 em Milho Verde, MG, na residência do Sr. Ivo, contra-mestre do catopê.]

FALCÃO, Aluízio (Proj. e coord. art.), VINICIUS, Marcus (Dir. mus., prod. e dir. de est.) *O Canto dos escravos.* Interpretação de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme. São Paulo: Estúdio Eldorado, [1982]. *long play*. [Já disponível em CD.]

LUCAS, Glaura. Gravação em K7 com João Lopes, capitão-mor da Irmandade do Rosário do Jatobá (BH/MG), na pesquisa de campo para o livro Os sons do Rosário (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.). Padre Nosso Africano.

RAJÃO, Caxi. *Festa do Rosário.* Serro-MG 1724–2000. Nova Lima (MG): Nas Montanhas, [2002]. Faixas 8-11: Catopês do Serro; faixas 12-17: Catopês de Milho Verde.

SALMASO, Mônica. *Trampolim.* São Paulo: Pau Brasil Som Imagem e Editora, 1998. Faixa 1: Canto dos escravos.

Vídeo & DVD

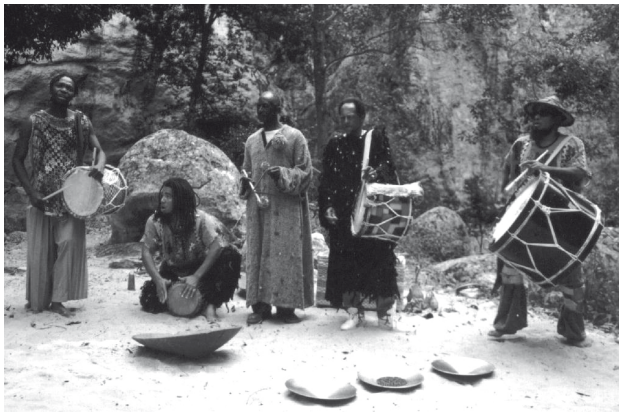
ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: Funarte, 1987/88. 1 fita de vídeo (150 min.), VHS, son., color.

GUIMARÃES, Pedro. *Macuco Canengue*. Belo Horizonte: Tambolelê, PROEX/UFMG, 2003.

NASCIMENTO, Milton. *A sede do peixe.* Dir. Carolina Jabour & Lula Buarque de Hollanda. São Paulo: EMI, 2004. 109 minutos. Colorido. Idioma: Português. Legenda: Português, Inglês, Espanhol. Participação dos catopés de Milho Verde na música 18: Zamba Catumba Zambi. Especiais: Fragmentos de Entrevistas: Os Catopés.

Vista do povoado de Quartel do Indaiá, município de Diamantina, com suas cafuas, tipo de construção herdado dos africanos.
Foto: Lúcia Nascimento

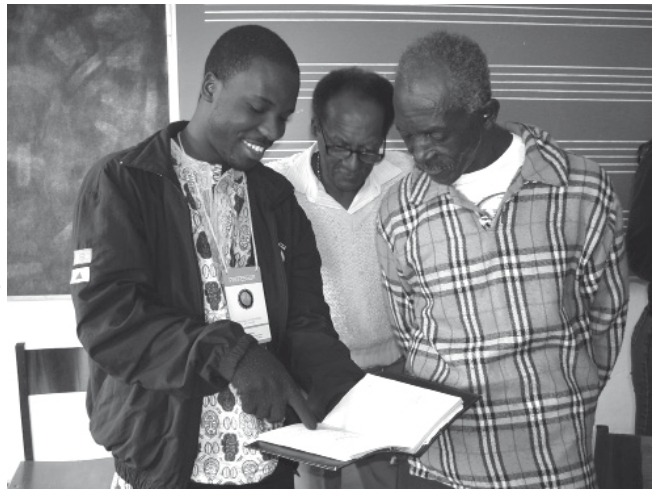
Mestres de vissungo de Quartel do Indaiá, Pedro e Paulo.
Foto: Acervo Lúcia Nascimento



Ensaio do espetáculo Macuco Canengue na gruta do salitre, em Diamantina, com os dois cantadores de vissungo de Milho Verde, Ivo e Crispim e grupo Tambolelê, de Belo Horizonte.
Foto: Foca Lisboa

Apresentação do espetáculo Macuco Canengue, no adro da igreja do Rosário, em Diamantina, durante o 34° Festival de Inverno da UFMG.
Foto: Foca Lisboa

Ivo e Crispim - Mestres de vissungo -, Taho e Chitacumula - falantes de quimbundo e umbundo, respectivamente - e Sônia Queiroz, professora da Oficina Vissungos – Cantos africanos de vida e morte, oferecida durante o 36° Festival de Inverno da UFMG.
Foto: Foca Lisboa



Ivo, Crispim e Taho, leêm *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de Machado Filho, na Oficina Vissungos – Cantos africanos de vida e morte.
Foto: Foca Lisboa

O *corpus* dos vissungos de São João da Chapada (MG)

Maurizio Gnerre
Professor e pesquisador em Lingüística

> Edison Carneiro escrevia em 1953:
> Das línguas faladas pelas várias tribos aqui chegadas não há estudos dignos de menção especial. A sugestão direta de Sílvio Romero não mereceu, ao referente às línguas africanas, a mesma atenção dispensada às religiões do negro.
> O capítulo dedicado ao problema por Nina Rodrigues embora escrito como um levantamento da situação, continua sendo o melhor.
> [...]
> Somente uma pesquisa – a de Aires da Mata Machado Filho, de referência a *O negro e o garimpo em Minas Gerais* – pode ser apontada como tendo pelo menos aflorado muitos (dêstes) aspectos mais particulares das línguas africanas. [15]

Certamente de 1953 para hoje houve alguma novidade importante no estudo das línguas africanas no Brasil e do contato destas línguas com o português. Ressaltamos em particular os trabalhos de Yeda Pessoa de Castro[16]. Concordamos, porém, com Edison Carneiro sobre a importância da obra de Aires da Mata Machado Filho, ainda que não seja pelos mesmos motivos. Acreditamos que a importância da obra do autor mineiro não reside no fato de ele ter "aflorado muitos aspectos mais particulares das línguas africanas", como escrevia Edison Carneiro, mas no fato de ele ter documentado com muita sensibilidade lingüística e sem usar nem mesmo dos recursos metodológicos disponíveis meio século atrás, uma realidade lingüística que hoje podemos reanalizar.

[15] CARNEIRO. *Ladinos e crioulos*, p. 113.
[16] CASTRO. De L'intégration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil; Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem.

O livro começa[17]:

> Em 1928, indo em gôzo de férias a S. João da Chapada, município de Diamantina, chamaram-me a atenção umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração. Fui ter com um dos conhecedores, o meu bom amigo João Tameirão, que, com solicitude, satisfez à minha curiosidade de aprender as cantigas. [18]

Estas primeiras palavras já indicam o rumo do trabalho orientado para a descrição de uma situação lingüística. Esta característica é a que constitui a relevância da obra, que diferentemente das outras obras clássicas sobre aspectos lingüísticos da presença negra no Brasil, evita generalizações e sínteses prematuras.

As "cantigas em língua africana" chamaram a atenção do autor e motivaram o estudo.

> Das peculiaridades étnicas da população sanjoanense e do especial teor de vida deriva a grande importância das cantigas dos negros entoadas nas lavras. [...] Esses cantos de trabalho ainda hoje são chamados *vissungos*. A sua tradução sumária é o "fundamento", que raros sabem hoje em dia. [19]
> Os *vissungos* estão quase desaparecendo. Estão morrendo os poucos que sabiam. Os moços que aprenderam por necessidade ou por curiosidade vão se esquecendo. Sim. Por necessidade. Um dêles, o Manoel Pedro, mulato escuro muito inteligente, um *roxo*, como se diz em Minas, contou-nos por que razão tratou de aprender a língua *banguela*. Queria saber o que os outros conversavam, pois só êle não era capaz de compreender o que os negros diziam em sua fala.
> [...]
> Pedindo nós a tradução de uma cantiga, Manoel Pedro foi logo respondendo: Dessa daqui só posso dizer que *ngombe* é boi. O mais não." [20]

Uma parte dos textos dos vissungos não mais podia ser entendida pelos poucos que ainda os lembravam. Eram textos memorizados em língua não mais usada. Alguns moradores de S. João ainda lembravam

[17] Citamos aqui da primeira edição em forma de livro, de 1943. O trabalho havia sido publicado anteriormente em capítulos na *Revista do Arquivo Municipal* entre 1939 e 1940 (60: 97-122; 61: 259-284; 62: 309-356; 63: 271-298) e foi reeditado em forma de livro em 1964 (Ed. Civilização Brasileira, Rio).
[18] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.
[19] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 61.
[20] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 62-63.

muitos itens lexicais africanos, mas ninguém mais usava a língua "africana" que aparece em vários textos do *corpus*. O léxico que o autor recolheu, de 219 itens, coincide somente em parte com o léxico presente nos textos. Apesar de o léxico ser predominantemente bantu[21], somente para uma parte dos itens os étimos são transparentes.

O autor tenta dividir por temas os sessenta e cinco *vissungos* que ele transcreveu. Esta classificação certamente não é satisfatória, uma vez que quarenta dos sessenta e cinco textos estão reunidos na categoria de *diversos* (XXII-LXII). Os outros textos encontram-se agrupados sob os títulos: *Padre-nossos*, *cantos da manhã*, *cantos do meio dia*, *cantigas de multa*, *cantigas de caminho*, *cantigas de rede e caminho*, *"gabando qualidades"* e *"pedindo licença para cantar"*. O autor talvez não estivesse interessado em uma classificação interna do *corpus*. Observamos que as características da linguagem de cada texto constituem um elemento decisivo para a classificação[22]. Os textos poderiam ser ordenados numa escala de natureza lingüística que vai desde os que foram transcritos sem que os informantes dessem o *fundamento* (XIV, XXVIII, XXXVI, XLI, LVI), até os textos em português. No meio ficariam os textos que receberam uma interpretação aproximada[23] e os textos em que aparecem palavras de origem africana no contexto do português. Vamos verificar que existem textos com diferenças lingüísticas internas, como é o caso do XXXIII, que analisaremos.

A interpretação lingüística desta escala de diferenças de linguagem não é tarefa simples. Uma primeira hipótese intuitiva que poderíamos construir diria que os textos que resultavam mais incompreensíveis para os informantes seriam também os mais antigos, enquanto os textos que apresentam um léxico africano mais transparente para os informantes (que coincidia com o léxico ainda conhecido) seriam mais recentes. Os textos com itens lexicais usados nas estruturas morfossintáticas do português seriam os resultados de momentos da história lingüística e so-

[21] CASTRO, no texto *Os falares africanos na interação social dos primeiros séculos,* afirma que parte do léxico é de origem ewe.
[22] Não entramos no mérito da possível classificação musicológica. O autor fornece apenas as transcrições de todas as melodias. A respeito das características musicais de alguns vissungos, gravados em 1944, veja-se LAMAS. *Vissungos.*
[23] O texto XLII recebeu duas interpretações divergentes: "Uns dizem que se refere à caça de veado, outros à pesca da baleia". MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 85.

cial dos negros de Minas Gerais, nos quais o uso do português era mais difundido. Os textos em português seriam, nesta perspectiva, os mais recentes.

Esta hipótese, que poderíamos chamar de mudança linear, não parece realista. O *corpus* dos *vissungos* e os outros elementos lingüísticos que o autor nos fornece nos permitem formular uma hipótese mais complexa, de natureza sociolingüística, que prevê a existência através do tempo, nos séculos XVIII e XIX, de variedades lingüísticas diferentes, coexistentes nas mesmas comunidades. Podemos salientar o texto XX:

> Ô gente
> fala língua de baranco, auê
> ai omboé
> fala língua de baranco auê

que parece ter sentido, também numa interpretação lúdica, num contexto como mínimo bilíngue.

Voltando-nos para considerar alguns aspectos da história social, constatamos que os dados disponíveis apontam para uma grande complexidade social, nas minas, durantes os séculos XVIII e XIX. Como vários autores salientam[24], no século XVIII favoreceu-se a importação, para a região das minas, de escravos da Costa da Mina. Entre estes escravos prevaleciam os embarcados em Ajudá, de língua ewe, fon e mahi. A documentação disponível a respeito é considerável. Sabemos que estes escravos eram vendidos a um preço mais elevado que os escravos de Angola, de Banguela e de Moçambique, falantes de línguas bantu.

O único documento relativo a línguas africanas escrito no Brasil colonial, de que temos notícia, é a *Obra Nova de Língua geral de Mina.* Um pequeno trabalho escrito em um centro de mineração, antes de 1731[25]. Nele aparecem 831 palavras e pequenas frases das quais, segundo Pessoa de Castro (Níveis sociolingüísticos da integração de influênicas africanas no português), 80% podem ser identificadas como fon, enquanto 20% são mahi, mina e ewe. Com o incremento da importação de escravos na região de Dahome (Benin), uma de suas línguas, depois de ter passado, provavelmente, por um processo de mistura, assumiu (ou lhe foi atribuído) um papel de "língua geral". Este fato pode talvez estar em relação com o prestígio que estes escravos gozavam em comparação aos bantu, em Minas Gerais. Com a progressiva decadência das minas, porém, a importância dos negros bantu, nunca interrompida, retomou vigor. Estas tendências resultam claras nos dados que se seguem, relativos à freguesia de Nossa Senhora da Conceição, ao sul do Tijuco (Diamantina) e da região da Chapada:

Repartição de africanos segundo a origem. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição. (Adaptado de VIDAL LUNA & NERO DA COSTA. A presença do elemento sudanês nas Minas gerais, p. 7)

Nações	**1719 1743**	**1744 1768**	**1769 1793**	**1794 1818**
Mina	42	391	688	394
Cabo Verde	3	13	17	2
Nagô	1	8	15	4
Outros não-bantu	8	14	8	––
Total de não-bantu	54	426	728	400
Banguela	10	30	43	23
Angola	19	195	447	521
Congo	7	7	16	23
Cambunda	1	1	2	9
Moçambique	2	7	1	––
Outros bantu	11	40	44	18
Total de Bantu	50	280	553	594
Total	104	706	1281	994

Nos 74 anos que vão desde 1719 até 1793 a presença de escravos africanos aumenta constantemente, com maior aumento dos não-bantu (quase que exclusivamente Mina). De 1794 a 1818 os não-bantu diminuem de forma drástica, mas os bantu continuam aumentando.

Estes dados nos levariam a hipotetizar uma situação lingüística complexa, com a coexistência de algumas variedades lingüísticas diferen-

[24] BOXER. *A idade do ouro no Brasil;* CARNEIRO. *Ladinos e criolos.* GORENDER. *O escravismo colonial.* VIDAL LUNA & Nero. A presença do elemento sudanês nas Minas Gerais.

[25] O manuscrito existente na Biblioteca de Évora foi publicado em 1945. Foi nos possível consultar esta rara edição no exemplar do Professor Aryon D. Rodrigues, completado e corrigido. Além de conferir o texto publicado com o manuscrito da Biblioteca de Évora, o prof. Aryon comparou o léxico com os dados de Westermann e Bryan, *Languages of West Africa*. Correia Lopes, *Os trabalhos de Costa Peixoto e a língua Evo no Brasil,* p. 53, escrevia: "Isso (...) não me tira a idéia de que o nosso homem (o autor, MG) era morador de S. Bartolomeu de ao pé de Vila Rica. A obra só podia ter sido escrita num centro aurífero".

tes. Se houve uma língua geral da Mina, mais prestigiosa que os falares bantu, esta língua devia preencher a tradicional função das línguas da América espanhola e portuguesa de intermediária entre as línguas dominantes e o multilingüísmo indefinido dos "nativos".

A história social parece apontar para uma contraposição entre grupos de escravos de diferentes *nações* e entre estes e os escravos crioulos, e, ainda, entre os escravos em geral e os negros livres. Esta característica de ausência de um pólo comum de definição de uma identidade única, por exemplo, de "escravo", pode estar na base de diferenciação lingüística e do abandono dos falares não-portugueses. Neste sentido são reveladoras as palavras escritas pelo Conde de Arcos, governador geral do Brasil, na segunda metade do século XVIII:

> O governo [...] olha para os batuques como para um ato que obriga os negros[...] de oito em oito dias, a renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum.[...] Prohibir o único ato de desunião entre os negros vem a ser o mesmo que promover o governo, indiretamente, a união entre eles[26].

A formação do povoado de S. João da Chapada foi tardia. Deu-se numa época de decadência das minas. O povoado formou-se lentamente, em um contexto de quilombos e de negros foragidos. O viajante inglês Mawe visitou a região da Chapada em 1809 e nos informou que o gado que era deixado na região para pastar era muitas vezes roubado pelos negros foragidos que sobreviviam de pilhagem e de contrabando[27]. Aires da Mata Machado nos informa que "circundando o sítio hoje ocupado por S. João da Chapada havia seis quilombos famosos"[28]. O povoado formou-se, ao que parece, no ano de 1833, quando foi descoberta uma rica lavra, denominada Pratinha. "Foram de negros as primeiras casas do arraial. É muito espalhada a tradição de Felipe Mina, Felipe Nagô, Pai Augusto e outros". "Dá logo na vista, pelos nomes, a procedência não bantu dêsses primeiros

[26] Citado por Edison Carneiro em "Lembranças do negro da Bahia". *A tarde,* Bahia, número de IV Centenário da cidade de Salvador, 29/03/1949. CARNEIRO. *Ladinos e crioulos,* p. 63-71.

[27] MAWE. *Travels in the interior of Brazil*, p. 330. No texto a informação que nos interessa, sobre os negros foragidos encontra-se na nota: "I was told that the cattle put to graze upon them were frequently stolen by the negroes (probably fugitive negroes who subsist in this remote district by plunder and smuggling'.

[28] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

moradores." [29]

Podemos lembrar, apesar de ser esta informação não muito relevante, que no texto XII é mencionado uma *mãe Mina*, como única referência explícita a uma nação, no *corpus* dos *vissungos.*

Com relação ao problema da contraposição social entre grupos de escravos e entre escravos negros livres, podemos salientar que Felipe Mina "foi dos maiores proprietários dos primeiros tempos". "Esse preto singular era senhor de numerosos escravos e tinha-se na conta de branco. Quando castigava os seus negros, dizem que costumava advertir: 'Agora num vai dizê qui branco é mau'. O 'branco', no caso era êle próprio..."[30]

Este complexo enredo social, que comportava categorias e representações muito mais sutis do que as que podemos imaginar hoje, devia ser acompanhado por uma complexa situação lingüística. Podemos hipotetizar a existência de comunidades lingüísticas caracterizadas pela presença de muitas variedades ou de um tipo de *continuum* lingüístico.

Uma hipótese sociolingüística desta natureza foi levantada por Le Page[31], para reconstruir a situação lingüística da sociedade jamaicana a partir do final do século XVI.

O *corpus* dos *vissungos* e a situação lingüística levantada por Aires da Mata Machado, seria, na nossa interpretação, um último reflexo de uma situação preexistente, na qual teriam coexistido:

1) falantes nativos de algumas línguas africanas (ewe, bantu), que podiam usar também a variedade regional do português, ou, talvez, alguma variedade lingüística mista;

2) "crioulos", isto é, negros nascidos no Brasil, que não eram falantes nativos de nenhuma língua africana, mas que podiam falar e compreender alguma língua, ou "meia-língua", e falavam o português regional;

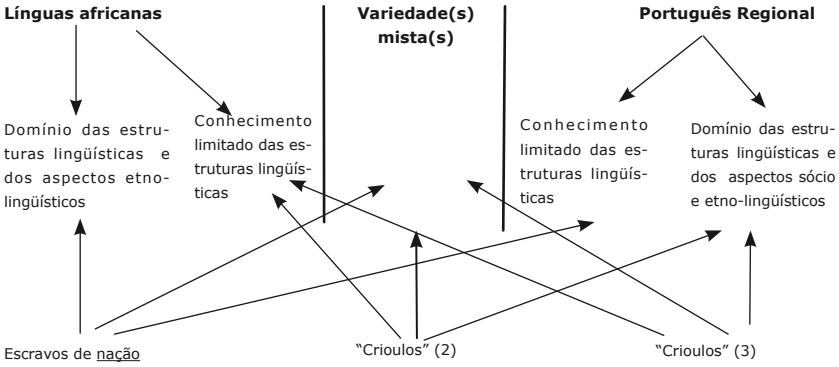
3) "crioulos" que das línguas africanas só conheciam os textos, ditados, frases soltas e léxico, sem chegar a dominar produtivamente nenhuma língua a não ser o português regional.

Podemos esquematizar esta hipótese da forma que se segue:

[29] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 21.

[30] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 21.

[31] *Proceses of pidginization and creolization*.



A análise de alguns dos *vissungos* pode nos levar a entender a relevância do corpus, na sua totalidade, para a nossa hipótese.
Podemos começar com um dos textos que foi transcrito sem que o informante desse o "fundamento", o *vissungo* XLI:

1 - O ô mera anguiá auê
2 - lamba, mera anguiá
3 - lamba, lamba pura, pura caveia
4 - lamba, mera anguiá.

Côro
5 - É mera anguiá auê

Quando não dispomos de tradução do texto nem léxico de S. João da Chapada que nos ajude, podemos tentar interpretar o texto baseando-se no Kimbundo (Kb)[32] em excluir que outras línguas bantu, em especial o umbundo e também línguas não bantu, sejam relevantes para a sua interpretação.

A seqüência *mera anguiá,* que aparece nas linhas 1, 2, 4, e 5 poderia ser interpretada como uma expressão derivada de uma forma simplificada de Kb. *Eme rianga,* do Kb. *Eme ngarianga* 'eu sou primeiro, estou na frente', através de perda da marca *nga-*, de pronome prefixo de 1ª pessoa singular. A ausência deste pronome prefixo é regular na 3ª pessoa singular e plural. Esta característica teria sido generalizada também na 1ª pessoa.

[32] Baseamo-nos na gramática, já clássica de Chatelain.CHATELAIN. *Grammatica elementar do Kimbundo ou língua de Angola.*

Em Kb. *Lamba* é 'desgraça, má sorte'; em S. João a palavra era usada também com o sentido de 'trabalho pesado'[33]. A linha 3, assim como foi transcrita, nos cria um problema, uma vez que não sabemos se podemos associar a palavra *pura* com *lamba* ou com *caveia*. *Pura* poderia ser interpretada como palavra do português. Uma interpretação com base no Kb. parece difícil. Em outra parte do livro o autor nos informa que em S. João corria o ditado: "*quem gosta do lamba chora"*[34]). *Lamba* era, então, tratado como palavra do gênero masculino. Este dado nos levaria a excluir a seqüência *lamba pura*, por motivo de concordância de gêneros. Devemos, porém, levar em conta que em muitas variedades afro-portuguesas a concordância com o gênero feminino prevalecia. Também em S. João devia existir esta característica. No *vissungo* XXXVIII encontramos *mia pai* e no XIII *mia cavalo.* Esta característica aparece somente em alguns dos textos. Este fato nos levaria a interpretar *pura* como adjetivo de *lamba.*

A interpretação da palavra *caveia* é simples, em si, já que aparece no léxico com o sentido "o que é lá?"[35] (1943: 126). Talvez esta expressão usada em S. João esteja em relação com formas interrogativas do Kb. tais como *Ki-ebi* 'como?' ou *ku-ebi* 'onde?'.

O sentido do *vissungo* XLI seria, então, 'sou o primeiro, trabalho penoso; o quê? Sou o primeiro'. O texto que apresentava dificuldades para os informantes certamente não é fácil de ser compreendido.

Outros textos, sem quase nenhum elemento do português, resultavam transparentes para os informantes e para nós. É o caso do *vissungo* XXXIII:

1 - Oenda auê, a a
2 - Ucumbi oenda, auê, a...
3 - Oenda auê, a a
4 - Ucumbi oenda, auê no calunga.

Côro 1º
5 - Ucumbi oenda, ondoró onjó

[33] MACHADO FILHO. O negro e o garimpo em Minas Gerais, p. 128.
[34] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 136.
[35] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 126.

Côro 2°
6 - Iô vou oendá pu curima auê.

1. vai, 2. o sol vai, 3. vai, 4. o sol vai par o mar/ vai desaparecer, 5. o sol vai, vamos para casa, 6. eu vou para o trabalho.

Com relação à palavra *calunga*, H. Chatelain[36] escreveu que em Angola podia significar "morte" ou "mar". No bairro do Cafundó (SP) "morrer de morte natural" *é "cuendá pra conjenga carunga"*[37]. No *vissungo* XXXIII o sol *oenda no calunga*. Levando em conta esses dados, fica incerto se interpretar esta expressão como 'vai no mar' ou como 'vai morrendo'. A primeira parece mais natural, mas lembramos que só seria explicável numa perspectiva geográfica angolana, e não brasileira (ainda menos mineira...).

Observemos agora a segunda parte da linha 5: *ondoró onjó. Ondoró* talvez derive do Kb. *ndokó* "vamos", forma irregular de -ia "ir". Em Kb. o nome que segue deveria ser precedido por uma preposição *ku*-: "na casa", Kb. *Ku'nzo*, mas a forma presente no *vissungo* não tem preposição. Comparando a linha 5. com a 6. constatamos que a sintaxe é diferente. Na linha 6. ela é essecialmente do português: *Iô vou* seguido por um infinitivo *oendá*, seguido por *pu* "para o".

À diferença dos *vissungos* XLI e XXXIII, em muitos textos, palavras de origem africana são introduzidas no contexto do português. É o caso do texto XLIII, descrição de uma situação de enconto com uma assombração:

1 - Iô viri, iô viri
2 - côsa do mundo, iô viri,
3 - nguenda devera

1. eu vi, eu vi, 2. coisa do mundo, eu vi, 3. fugindo, de pressa, mesmo. *Nguenda* aparece no léxico com o sentido de "pressa; pequena fuga" [38].

Outro texto, do mesmo tipo lingüístico é o *vissungo* XXIII:

[36] Citado por RAMOS. *O negro brasileiro,* p. 84 e seguintes.
[37] FRY, VOGT, & GNERRE. Mafambura e caxapura.
[38] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 129.

1 - Duro já foi senguê
2 - Duro já foi senguê
3 - dia de oi onbaro aiô mendê.

1. e 2. Duro (um topônimo) já foi mato, 3. no dia de hoje é aldeia dos brancos.

O sintagma *onbaro aiô mendê* é claro no sentido (Kb. *Mundele* "branco"). Notamos, porém, que a especificação dada por *aiô* "de" poderia talvez estar em relação com a forma de especificação das palavras da classe IX, para a qual, uma vez abandonado o sistema de concordância das línguas bantu, confluíam todas as palavras. No léxico de S. João da Chapada encontramos sintagmas que resultam corretos do ponto de vista etimológico (sempre assumindo o Kb. como referência). *Ochito ia onguro* 'carne de porco', Kb. *xitu* 'carne' (pl. *Ji-xitu*) é da classe IX. A forma de insulto *otata ri ôve* 'o pai de você'. A especificação *ri* é construída como se *otata* fosse palavra da IV classe, (*ria-),* mas era palavra da IX classe.

Esta breve análise de algumas das características dos quatro textos deveria mostrar, na nossa intenção, tanto as diferenças internas ao *corpus* dos vissungos*,* quanto as diferenças entre o *corpus* e o léxico que o autor coletou.

A consideração dos dados relativos à história social e dos dados lingüísticos nos permite hipotetizar uma situação de constante coexistência de variedades lingüísticas diferentes.

Acreditamos que ainda hoje existam situações que podem ser o reflexo tardio desta complexidade lingüística do passado.

Esta preservação das diferenças lingüísticas no Brasil colonial e do império a meu ver é um ponto central da história lingüística do país e uma marca da não unicidade das identidades, e relaciona-se com o fato de que até hoje não foi encontrada nenhuma comunidade de origem afro-brasileira que fizesse ou faça uso exclusivo de algum falar não-português.

Referências

BARBOSA, W. de Almeida. *Negros e quilombos em Minas Gerais.* Belo Horizonte: [s.n.], 1972.

BOXER, C. R. *A idade do ouro no Brasil.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.

CARNEIRO, Edison. *Ladinos e crioulos.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *De l'integration des apports africains das les parlers da Bahia au Brèsil.* [s.l.]: Universidade nacional do Zaire, tese de doutorado inédita, 1976.

_____. Os falares africanos na interação social dos primeiros séculos. Trabalho apresentado no *1º congresso brasileiro de socio-etnolingüística*. João Pessoa: Un. Federal da Paraíba, 1978.

_____. Níveis sociolingüísticos da integração de influências africanas no português. In: *III Encontro Nacional de Lingüística*. Rio de Janeiro: Puc, 1978.

CHATELAIN, H. Kimbundu Grammar. Grammatica elementar do kimbundo ou língua de Angola. Genebra: Typ. de Charles Schuchartt, 1888-1889.

CORREIA LOPES, E. Os trabalhos de Costa Peixoto e a língua Evo no Brasil. In: *Obra nova de Língua geral de mina de António Costa Peixoto*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1945.

FRY, Peter; VOGT, Carlos. & GNERRE, Maurizio. Mafambura e caxapura*:* na encruzilhada da identidade. Trabalho apresentado no *IV Encontro Nacional da ANPGPCS*. Rio de Janeiro: [s.n.] 1980.

GORENDER, J. *O escravismo colonial.* São Paulo: Ed. Ática, 1978.

LAMAS, D. Martins. Vissungos. In: *Relação dos discos gravados no estado de Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música/Centro de Pesquisas folclóricas, [s. d.].

LE PAGE, R. Proceses of pidginization and creolization. In: VALDMAN, A. *Pidgin and Creole linguistics.* Indiana: Bloomington, 1977.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

MAWE, J. *Travels in the interior of Brasil.* Londres: Second Edition, 1821.

RAMOS, A. *O negro brasileiro.* Rio de Janeiro: [s.n.], 1940.

SILVEIRA, L. Obra nova de língua geral da Mina de Antônio da Costa Peixoto. Lisboa: Agência das colônias, 1945.

VIDAL LUNA, F.; NERO DA COSTA, I. A presença do elemento sudanês nas Minas Gerais. *Suplemento Cultural O Estado de São Paulo,* 2/03/1980.

WESTERMANN, D.; BRYAN, M. A. *Languages of west Africa*. Londres: Oxford, International African Institute, 1952.

A propósito do que dizem os vissungos

Yeda Pessoa de Castro
Etnolingüista e Doutora em Línguas Africanas

Ao final do século XIX, o médico-professor Nina Rodrigues realiza na cidade da Bahia as primeiras pesquisas sobre línguas e religiões africanas no Brasil. Impressionado pela presença majoritária de falantes oeste-africanos, principalmente de iorubás-nagôs naquela cidade, um fato novo para a época por contrariar a concepção aceita de que seriam de origem banto os africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos, Nina Rodrigues chegou à conclusão equivocada de que os iorubás eram os africanos mais numerosos e influentes na Bahia, mas querendo dizer Salvador, visto que suas pesquisas nunca passaram dessa cidade, então chamada de Bahia, nem foram estendidas aos congos e angolas que ali se encontravam, como ele próprio confessou. Além disso, como a língua iorubá já dispunha à época de uma literatura que lhe conferia, através de uma visão ocidental, um certo prestígio comparável às línguas européias face à oralidade da tradição africana, Rodrigues terminou por exaltar a supremacia iorubá no Brasil, atribuída, segundo esse mesmo parâmetro, à superioridade da cultura do seu povo em relação a outros povos negro-africanos também trazidos pelo tráfico transatlântico, o que não é verdadeiro.

Continuidade metodológica e pioneirismo

Na década de 30, a publicação de sua obra póstuma *Os Africanos no Brasil* despertou o interesse maior pelos estudos afro-brasileiros no campo da religião, atraindo para a Bahia pesquisadores de renome internacional, entre os quais Roger Bastide e Pierre Verger.

No entanto, apesar de estudos cientificamente mais bem orientados,

todos seguiram os passos de Rodrigues. Concentraram as pesquisas na cidade do Salvador, nos mesmos terreiros onde ritos e mitos do panteão iorubá são de fácil observação empírica. O resultado desse continuismo metodológico foi o desenvolvimento da tendência equivocada de resumir a história do negro no Brasil à história do povo sudanês através de uma óptica iorubá. Até mesmo Edison Carneiro, que dedicou um livro aos negros bantos no Brasil, terminou incorrendo no mesmo erro de admitir a suposta inferioridade cultural desse povo em sua própria origem, um estereótipo ainda veiculado pela historiografia brasileira.

Na década de 60, começam a ser oferecidos cursos práticos de língua iorubá através dos centros de estudos africanos recém-criados nas universidades da Bahia e, depois, de São Paulo. A partir de então, o ensino da língua iorubá foi popularizado no Brasil e, com ele, a idéia absurda de se conceber o continente africano como um país singular, uma África "única", de língua e cultura iorubá, sem diversidade étnica, lingüística e cultural. Basta lembrar das tentativas de se querer atribuir um étimo iorubá ao termo banto *candomblé* e do exemplo do filme *Quilombo,* de Cacá Diegues, onde os palmarinos falam iorubá, numa época (séc. XVII) em que não há registro da presença de falantes de iorubá no Brasil.

Nos anos 70, porém, inicia-se uma nova fase nos estudos afro-brasileiros com a redescoberta da importância do mundo banto e de suas recriações no Brasil, então revelados através da descentralização da pesquisa da cidade do Salvador que, na África, foi estendida da região iorubá-nagô do Golfo do Benin ao Congo e Angola. Seus resultados foram analisados na tese de doutoramento que defendemos na Universidade Nacional do Zaire em 1976 e recentemente se encontram no livro *Falares Africanos na Bahia*, publicado em 2001, já em segunda tiragem em 2005.

Naquele ano, o Centro de Estudos Afro-Orientais da Bahia, através de intercâmbio com a Universidade Nacional do Zaire, inaugura o ensino de línguas do grupo banto no Brasil com o curso de quicongo ministrado pelo professor congolês Nlandu Ntotila. Em 1980 e por dez anos, esse curso ficou sob a responsabilidade docente de um de seus alunos, Tata Raimundo Pires, que era membro da comunidade religiosa de tradição congo-angola. Atualmente esse curso é oferecido pelo ACBANTU, entidade afro-baiana dedicada aos estudos das tradições do mundo banto no Brasil.

Resultados da pesquisa

Levando em consideração que a língua viva de um povo é o testemunho mais antigo da história desse povo, os dados obtidos no domínio da língua, da religião e das tradições orais no Brasil revelaram a presença banto como a mais antiga e superior em número e em distribuição geográfica no território brasileiro por mais de três séculos consecutivos.

Testemunho deste fato é a antroponímia de Palmares no século XVII, *Ganga Zumba, Zumbi, Dandara*, sua toponímia, *Dembo, Macaco, Osengo, Cafuxi*, e o vocabulário associado à escravidão, tais como: *quilombo, senzala, mocambo, libambo, bangüê, mucama.* Ao final desse mesmo século é publicada, em Lisboa, *A arte da língua de Angola*, uma gramática do quimbundo escrita na Bahia pelo missionário Pedro Dias com a finalidade de fornecer subsídios para a catequese do grande contingente negro-africano que se encontrava naquela cidade sem falar português. No domínio da religião, predominam os vocábulos de origem banto para nomear práticas diferentes de matriz negro-africana e os locais onde se realizam. No Brasil, a mais antiga de que se tem notícia é *calundu*, registrada no séc. XVII na poesia satírica de Gregório de Matos e descrita, no século seguinte, em 1728, por Nuno Pereira em *O peregrino das Américas*. Entre as mais conhecidas estão *candomblé*, *umbanda, catimbó* e *macumba*.

Por sua vez, a importância histórica do Reino do Congo se reflete nos autos populares denominados *congos* e *congadas,* onde a figura do *Manicongo* (senhor do Congo) é sempre lembrada em versos como *Cabinda velha chegou / e rei do Congo falou.* A mesma lembrança se registra para a *Rainha Jinga ou Nzinga,* do antigo Reino de Matamba, em Angola atual.

A antigüidade dessa presença favorecida pelo número superior do elemento banto na composição demográfica do Brasil colonial, tanto quanto por sua concentração em zonas rurais, isoladas e naturalmente conservadoras, onde o recurso de liberdade era a fuga para os quilombos, foram importantes fatores de ordem sócio-histórica que tornaram a

participação banto tão extensa e penetrante na configuração da cultura e da língua representativas do Brasil que aportes de matriz banto, como o *samba* e a *capoeira,* terminaram integrados ao patrimônio nacional como símbolos de brasilidade.

Ainda hoje há registro de falares isolados em comunidades rurais, provavelmente vestígios de antigos quilombos, que preservam um sistema lexical banto, a exemplo da linguagem do *Cafundó* em São Paulo (cf. Vogt e Fry, 1996), do *negro da costa* em Tabatinga, Minas Gerais (cf. Queiroz, 1998) e nos *vissungos* recolhidos por Aires da Mata Machado em São João da Chapada e mais recentemente por Lúcia Nascimento no município de Serro, também em Minas Gerais (cf. Machado Filho, 1964; Nascimento, 2002). Importante notar que se trata de falares de base portuguesa lexicalizados por línguas do grupo banto, assinalando-se, no entanto, a evidência de lexemas da zona lingüística R, na classificação de Guthrie, onde o umbundo, falado em Benguela, no Centro-Sul de Angola, é majoritário.

Entende-se assim por que os *vissungos* são identificados pelos seus falantes como *língua banguela.* Em seu vocabulário predominam substantivos prefixados pela vogal *o-*, um antigo demonstrativo que os bantuístas chamam de aumento, entre eles, o umbundo *onjo,* casa, mas que ocorre com o termo quimbundo *njo* na conhecida brincadeira infantil brasileira dos *escravos de jó* (os escravos domésticos) *que jogavam caxangá* (cf. Pessoa de Castro, 2007). A própria denominação *vissungo* corresponde ao substantivo umbundo *ovisungo*, plural de *ocisungo*, que significa louvores e ocorre geralmente na expressão *imba ovisungo*, cantar, louvar, exaltar (cf. Daniel, 2002, s/v.).

Quanto ao influxo de línguas africanas no português do Brasil, sem dúvida, a parte dos falares de base banto foi a mais significativa no processo de configuração das diferenças que afastaram o português do Brasil da sua matriz falada em Portugal. Na medida em que a profundeza sincrônica revela uma antiguidade diacrônica, essa influência torna-se mais evidente pelo grande número de palavras do banto completamente integradas ao sistema lingüístico do português e de derivados portugueses formados de uma mesma raiz banto por meio de prefixos ou sufixos, tais como em *nleeke*, menino, jovem, que derivou em *moleque,* e depois *amolecar*, *molequinho*, *molecote*. Em outros casos, o lexema banto chega a substituir completamente a palavra portuguesa equivalente, como *caçula* por *benjamim, corcunda* por *giba, moringa* por *bilha, marimbondo* por *vespa, cochilar* por *dormitar, bunda* por *traseiro*.

Conclusão

Sendo assim, embora seja verdadeiro que esse processo de africanização se deva em grande parte à extensão e ocupação territorial, densidade demográfica e antiguidade do povo banto em território colonial brasileiro, não se deve chegar ao extremo de querer "bantuizar" o Brasil como forma de contrapor o "iorubacentrismo" que tem prevalecido nos estudos afro-brasileiros.

Uma correta interpretação das culturas negro-africanas, de seus códigos, seu conseqüente resgate do âmbito meramente folclórico ou lúdico, sua valorização e adequada difusão permitirão que o avanço do entendimento da parte do legado banto para a formação e sentido do Brasil passe a ser visível e explícito, revertendo os estereótipos vigentes em nossa academia.

Além do mais, o estudo lingüístico desses falares afro-brasileiros, apoiado pelas informações históricas existentes sobre o período do tráfico transatlântico, trazem subsídios importantes para a configuração do mapa etnolingüístico africano do Brasil. Aqui, está a prova do que nos dizem os vissungos sobre a presença dos ovimbundos, povo originário de territórios do antigo reino de Benguela, em terras de Minas Gerais.

Referências

CARNEIRO, Edison. *Negros bantus;* notas de ethnografia religiosa e de folk-lore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. (Biblioteca de Divulgação Scientífica, 14)

DANIEL, Rev. H. Epaungo. *Dicionário de umbundo*. Portugal: Edições Naho, 2002.

DIAS, Pedro. *A arte da língua de Angola*. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: MINC/Biblioteca Nacional, 2006.

GUTHRIE, Malcolm. *The classification of the Bantu Languages.* London: Oxford University Press, 1948.

MATOS GUERRA, Gregório de. *Antologia.* Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, 175)

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira,1964.

NASCIMENTO, Lucia Valeria do. *A África no Serro Frio:* vissungos do Milho Verde e São João da Chapada. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2003 (Dissertação de Mestrado).

PESSOA DE CASTRO, Yeda. *De l'intégration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil,* 2 tomos. Lubumbashi: Universidade Nacional do Zaire, 1976. (Tese de Doutorado).

PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia:* um vocabulário afro-brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/ Topbooks Editora, 2003.

PESSOA DE CASTRO, Yeda. E por falar em samba, uma forma de oração. *Irohin*, Brasília, v. 12, n. 20, p. 32-33, jul. 2007. Jornal bimestral (16.000 exemplares).

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco:* a língua dos negros de Tabatinga. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó, a África no Brasil* – língua e sociedade. São Paulo: Cia. das Letras/ Campinas: Editora Unicamp, 1996.

A força da palavra nos vissungos

Neide Freitas Sampaio

Mestre em Teoria da Literatura

Os vissungos cantados na região do Serro e Diamantina, Minas Gerais, durante todo o período de escravidão apresentavam em suas letras palavras provenientes de línguas africanas trazidas pelos negros escravizados. Pouco se sabe, até agora, sobre os étimos dessas palavras, principalmente porque o acesso a dicionários e gramáticas das diversas línguas africanas trazidas para o Brasil ainda é muito restrito, mas pode-se afirmar que a maior parte delas provém de línguas faladas em Angola, pertencentes ao grupo lingüístico banto. Cantados em diversas situações da vida cotidiana, seja durante o trabalho nas minas, para saudar um caminhante ou visitante, para fazer feitiço, durante as brincadeiras ou durante os enterros, os negros escravizados preservaram sua cultura à revelia dos senhores, através do canto, dos gestos, dos rituais, da *performance* e, principalmente, por meio da preservação de uma linguagem que se diferenciava do português por inserir as palavras que herdaram de seus ancestrais. A língua desses cantos era, provavelmente, uma língua em que se mesclavam várias línguas africanas e o português. Para as comunidades afro-brasileiras, o hábito cotidiano de cantar usando palavras africanas, desconhecidas de seus senhores, era uma forma de resistência e de manutenção do elo com as culturas de tradição banto, mantendo a ligação com os antepassados. Para os africanos, a música faz parte do cotidiano, mas também tem a função sagrada de ligar os mundos natural e sobrenatural.

Nas culturas orais, a palavra é o elemento essencial, a força capaz de gerar o feitiço ou de conectar os mundos dos ancestrais e seus descendentes. Não se trata da palavra banal, mas sim de uma palavra-força,

como observa Paul Zumthor, no livro *A letra e a voz*: "a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força." As palavras africanas que permaneceram nos vissungos são palavras-força, capazes de manter, no Brasil, a íntima ligação dos negros com suas culturas de origem e a união dos afro-descendentes.

Com o passar do tempo, os cantos perderam essa função social. Aprender e manter uma linguagem diferente do português já não é mais interessante para as novas gerações de brasileiros. A falta do contexto social em que os vissungos eram cantados (já não se garimpa mais em grupo, nem se carrega defunto em rede até o cemitério mais próximo, não é mais necessário usar uma linguagem que não seja compreendida por todos...) e, principalmente, a falta de interesse no aprendizado fazem com que os vissungos saiam da memória afetiva que os mantinha vivos. Os mais novos perderam o vínculo que os ligava ao passado (e aos antepassados), e assim os vissungos e a língua usada nos cantos perderam a relevância que tinham para a comunidade.

Sobre esses cantos, temos duas grandes pesquisas de campo, separadas por mais de 70 anos. A primeira delas foi realizada por Aires da Mata Machado Filho, entre os anos de 1928 e 1939, nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, município de Diamantina, Minas Gerais. O pesquisador registrou 65 vissungos, apresentando a transcrição do canto, seu fundamento, a partitura e, no final, um glossário contendo as palavras africanas mantidas nos cantos. A segunda grande pesquisa foi realizada em 2001-2002, no Mestrado em Estudos Lingüísticos da UFMG, por Lúcia Nascimento, que retornou aos dois povoados diamantinenses estudados por Machado Filho e expandiu a pesquisa para outros povoados próximos, Ausente, Baú e Milho Verde, no município de Serro. Evidentemente, há muitas diferenças nos resultados das duas pesquisas: a mais recente verificou que um grande número de cantos já não eram mais conhecidos pelos poucos cantadores encontrados na região. Além disso, alguns cantos deixaram de ser cantados e passaram a ser falados.

Mas a diferença mais interessante é a mudança ocorrida nas letras dos cantos. Lúcia Nascimento encontrou ao todo 35 cantos, 14 deles em

Quartel do Indaiá e São João da Chapada e 21 em Ausente e Milho Verde. Desses 35, 15 foram identificados pela pesquisadora aos cantos registrados por Machado Filho. A maioria, 14 deles, foram cantados por Pedro e Paulo, em Quartel do Indaiá e São João da Chapada, não por acaso, a região da primeira pesquisa. Em Ausente, a autora encontrou apenas um canto estruturalmente semelhante à primeira recolha, um canto de multa cantado por Crispim Veríssimo. Além da localização, outro fator que pode ter contribuído para que a maior parte dos cantos semelhantes tenha sido encontrada em Quartel do Indaiá é que os cantos registrados por Machado Filho são, em sua maioria, cantos de trabalho e, ao contrário dos cantadores de Quartel do Indaiá, Crispim, o cantador de vissungos do povoado de Ausente, quase não se recordava desses cantos, lembrando-se mais daqueles ligados ao ritual do enterro.

Hoje, os cantadores das duas localidades não se lembram mais, com exatidão, das letras dos cantos ou do significado exato de cada palavra africana, mas ainda guardam a consciência e a responsabilidade da preservação do pouco que ainda lembram da língua e da cultura aprendida com seus antepassados, como pode ser percebido na fala de Crispim, em entrevista a mim concedida em 2005:

> Mais acontece que tem essa língua. Esta tradição existe. E é na língua, tá no dialeto. Essas coisa que eu tô falano. Nada que eu tô pra falá num tá no dialeto. Não a gente num pode inventá... As palavra que a gente falá, cê tem que falá uma coisa que ocê pode caçá ela no orige e incontá.

Pode-se perceber nesse depoimento a extrema consciência do que representa, para o cantador, a cultura que recebeu, numa evidência do que a etnolingüista Yeda Pessoa de Castro designou competência simbólica. Para os cantadores, os vissungos guardam um caráter sagrado, por representarem a resistência cultural de seu povo. Essa importância dada à língua e à cultura de seus ancestrais é evidente também na atitude de Ivo Silvério da Rocha – mestre de vissungos e patrão do catopê de Milho Verde –, que resiste a ensinar àqueles que não estão imersos nessa cultura e poderiam, assim, usá-la de forma inadequada, sem o devido respeito aos valores que ela representa.

Em relação ao uso de palavras de línguas africanas, Aires da Mata Machado Filho registra oito vissungos totalmente cantados nessas línguas e um número bastante considerável de cantos em que elas predominam sobre o português. Isso não acontece na pesquisa mais recente, em que não foram registrados cantos somente em língua africana e a grande maioria deles apresenta uma mescla lingüística com predominância do português, além de um número relativamente maior de cantos totalmente em português.

Os cantos apresentam também outras diferenças interessantes: a primeira delas é a mudança lingüística ocorrida nos próprios vocábulos africanos que ainda permanecem nos cantos, devido, talvez, a uma maior aproximação sonora com o português:

Vissungo 1 da recolha de 1928

solo:

Otê! Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo

[camera qui t'Angananzambê, aiô...

coro:

Aiô!... T'Angananzambê, aiô!...

Aiô!... T'Angananzambê, aiô!...

Ê calunga qui tom' ossemá,

Ê calunga qui tom'Anzambi, aiô!...

Recolha de 2001

Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o

[canera, oi Zandoiola

Ah ê

Ô canunga me chama gere ê… ê

Ô caran me chama gemá a… a… ê

Tê!

Tê… tê… tê… tê

Pade Nosso cum Ave Maria segura o caner, Dandoiola…

Dandaiê… ê

Ê… ê

Ô cundero di ê num tem tempo

Oi vero o cupo nuá tem tempo

Aiê!

Ô caíconde… ê… ê… ê

Ô calunga me toma bebê

Ô calunga me toma sambá… á

Êi…

Pê… rê… rê… rê

O mico cumbaro num tem tempo

Ô pu cumbaro num tem tempo

Ô… ê… ê… ei

Cumbarauê… ê… ê… ê… êi

Cumbará…

Cumbarauê… êi… ê

Cumbarauê… ê… êi

A diferença de extensão entre os dois vissungos é notável. O mais recente apresenta repetições e nem todos os versos são, de fato, semelhantes ao vissungo 1 da recolha de 1928, como o verso "O mico cumbaro num tem tempo". Já os primeiros versos são correspondentes, embora não sejam idênticos, possuindo modificações nas próprias palavras africanas: *calunga* passou a *canunga*; *camera* mudou para *canera* ou

caner; *securo*, deu lugar a *segura* e *ossemá* mudou para *gemá*. Palavras africanas foram substituídas por palavras da língua portuguesa que se aproximam da sonoridade do vocábulo original ou por palavras criadas com base nessa sonoridade.

Outra mudança é a fusão de diferentes cantos da recolha de Aires da Mata Machado Filho em um só canto na recolha mais recente:

Vissungo 20 da recolha de 1928	**Recolha de 2001**
Eu memo é capicovite	(Outra língua – falado)
eu memo é cariocanga	Eu memo é ogongoevira
eu memo é candandumba serena.	Eu memo é quatingonçara
	Eu memo é ogongoevira
Vissungo 62	Eu memo é quatingonçara
solo:	
Muriquinho piquinino,	Chora, chora congo ê, parente
ô parente,	Chora, congo chora
muriquinho piquinino	Otê chora congo, ê, parente
de quissamba na cacunda.	Chora, congo chora
Purugunta adonde vai,	
ô parente.	
Purugunta adonde vai	
Pru quilombo do Dumbá:	
coro:	
Ei, chora-chora ngongo ê devera	
chora, ngongo, chora	
Ei, chora-chora ngongo ê cambada	
chora, ngongo, chora	

Os vissungos 20 e 62 da recolha mais antiga fundiram-se em um mesmo canto de trabalho cantado por Pedro e Paulo de Almeida em 2001. A primeira estrofe corresponde, de certa forma, ao canto 20 e a segunda, à parte do coro no canto 62. A primeira correspondência dá-se apenas na estrutura "eu mesmo é…", já que as palavras usadas não são nem ao menos semelhantes: *capicovite*, *cariocanga* e *candumba serena*, em Aires da Mata Machado Filho, e *ogongoevira* e *quatingonçara*, em Lúcia Nascimento. Já a segunda estrofe apresenta mais equivalência: o verso "chora, chora, ngongo" passa a ser cantado "chora-chora, congo", mudando apenas uma palavra africana em outra com semelhança sonora bastante acentuada, embora o sentido não seja o mesmo. Na segunda estrofe, a mudança mais significativa (mas nem tanto) ocorre no final dos versos, que de "ê devera" e "ê cambada" muda para "ê parente", expressão usada na primeira estrofe, solo, do canto 62.

Essas comparações são importantes para se perceber que, apesar das modificações que ocorreram ao longo do tempo, os cantadores mantêm, de forma consciente ou não, uma grande proximidade com os cantos antigos. Usando palavras da língua portuguesa ou criando outras foneticamente semelhantes às palavras africanas que ali estavam anteriormente e cujo sentido, muitas vezes, já desconhecem, mantendo a estrutura formal do canto, mesmo que com palavras distintas, os cantadores demonstram uma tentativa de impedir que se rompa toda a rede de significações que esses cantos representam.

Referências

Machado Filho, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Reconquista do Brasil)

Nascimento, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio*: vissungos de Milho Verde e São João da Chapada. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

Zumthor, Paul. *A letra e a voz.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

As palavras cantadas do Serro-Frio[39]

Amanda López
Licencianda em Língua Portuguesa na FALE/UFMG.

A palavra, materialização elaborada do pensamento humano, transcende o tempo... E não só o tempo como também os espaços. A palavra, através do homem, é capaz de transpor as fronteiras físicas e significativas. É assim que ela migra de um país a outro. É assim que ela migra de uma língua a outra e de uma cultura a outra, seja através da escrita, seja através do corpo da voz. E é assim, sempre cabe lembrar, que começa a história da nação de nome Brasil, com a convivência de povos distintos, em condições bastante diversas, com suas línguas e seu modo de significar o mundo. Povos que, estabelecidos num mesmo espaço, buscavam superar as dificuldades cotidianas que se impunham para cada qual sob as diferenciadas condições. O movimento foi o de mestiçagem, de tradução e transcriação, de adaptação, de imposições violentas e concessões sutis, de resistências capazes de se perpetuarem, de inevitáveis acordos, enfim.

Há em Minas Gerais, cerca de dez comunidades falantes de remanescentes de línguas africanas. Algumas já se encontram documentadas, outras ainda apenas identificadas.[40] O estudo dos vissungos, no entanto, constituem um caso mais feliz. Iniciados com a documentação realizada por Machado Filho, na década de 30, foram retomados em 2001/2002 pela pesquisadora Lúcia Nascimento, resultando, em 2003, em sua dissertação para a obtenção do título de Mestrado na UFMG. Além disso, os vissungos foram tema de duas oficinas do Festival de Inverno da UFMG: a

[39] Dentro da antiga Comarca do Serro-frio, existente nos séculos XVII e XVIII, foi demarcado o Distrito Diamantino, do qual o Arraial do Tijuco, que se estabeleceu como produtor de ouro e diamante, passou a ser sede. Os povoados nos quais foram documentados os vissungos, faziam parte da Comarca do Serro-Frio.

[40] QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*, p. 33.

primeira em 2001, ministrada por Lúcia Nascimento; a segunda em 2004, ministrada pela professora da UFMG e pesquisadora de remanescentes lingüísticos africanos em Minas Gerais, Sônia Queiroz. Os vissungos estiveram ainda presentes num evento cultural que buscou promover a confraternização de vários segmentos da cultura afro-brasileira em Minas Gerais, na comunidade da Tabatinga em Bom Despacho, em agosto de 2004, através do projeto *Minas afro-descendente*. Nesta ocasião foi possível promover o encontro de falantes de remanescentes lingüísticos africanos de diferentes regiões de Minas Gerais e de estudantes angolanos da UFMG falantes de umbundo e quimbundo. Essa interação permitiu a percepção de que esses remanescentes lingüísticos, embora isolados em suas comunidades, guardam entre si mais semelhanças que diferenças e dialogam abundantemente com o umbundo e o quimbundo. Essas percepções permitem trabalhar com a hipótese de uma língua única, que, talvez, poderíamos chamar de "língua das minas", se considerarmos o modo pelo qual tudo começou...

Glossário

O glossário que se segue busca listar as palavras presentes nos vissungos, seus significados ou hipóteses de leitura e atribuição de sentidos, um exercício que será tanto melhor se nos deixarmos levar para além do *corpus* recolhido para a pesquisa, lembrando-nos, antes, que se trata de cantos que marcam a trajetória da vida: cantos de trabalho, de saudade, de necessidades impostas pelo cotidiano, da inevitável morte. Cantos levados adiante no tempo por vozes humanas, cada qual um novelo de memórias compartilhadas para a tessitura de sua história, essa rede que busca, ingênua, ultrapassar o próprio homem.

Estão aqui considerados os vissungos das duas recolhas realizadas até então: a de Machado Filho e a de Lúcia Nascimento. A primeira tem em consideração a localidade de São João da Chapada, embora mencione o povoado de Quartel do Indaiá. A segunda recolha, concentra-se em duas localidades: Quartel do Indaiá/ São João da Chapada e Ausente/ Milho Verde. Já na pesquisa de Machado Filho há uma preocupação a respeito do desaparecimento dos vissungos: "Estão morrendo os poucos que sabiam. Os moços que aprenderam por necessidade ou por curiosidade vão se esquecendo"[41]. Na pesquisa de Lúcia Nascimento[42], constata-se que, dos 65 vissungos documentados na década de 30, restam somente 14, nos quais percebe-se bem o quanto as palavras se perderam desgastadas pelo tempo.

[41] MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 58.
[42] NASCIMENTO. *A África no Serro Frio*, f. 15.

Aiuê. *...aiuê, congo verá, á.* O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Amburo. Amburo oê a. O fundamento não possibilita especificar este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 69 e 70.

Amuna. *o que pepa ti amuna que para ti nguenda.* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Amundá, Camundá. s. Morro, monte. *Oia amundá,/amundá rirá.* No fundamento explica-se que o termo também se aplica para o ato de juntar terra em monte. MACHADO Fº, 1964, p. 119 e 70; **Jamundá**. *Jamundauê, jamundá meu Deus*. NASCIMENTO, 2003, f.110.

Andambi, Mdambi. *Andambi, ucumbi u atundá; curima aiô 'mdambi.* Mulher. O significado pode ser depreendido no fundamento dos vissungos e na sua própria estrutura. MACHADO Fº, 1964, p. 66, 67 e 82.

Angana-nzambi. s.m. Deus. Há outras formas que aparecem nas cantigas: *Ganazambi, Nganazambi, Angana-Nzambi-Opungo, Zambiopungo, Anzambe, Anzambi, Anzambê, Angana-naiôve*. A letra *a*, segundo as conclusões do autor, serviria para evitar uma nasalização. O nome, em geral, empregado na África banto para designar a divindade máxima seria *zambi*. Entretanto, a idéia de Deus dos negros sanjoanenses parecia-lhe muito mais católica, o que concluiu, principalmente, pela recolha dos dois Padre-Nossos. MACHADO Fº, 1964, p. 111-116; **Tanganazambe**. *Que é primero com Tanganazambe*; **T'anzandoiola**. *Ê Pade Nosso cum Ave Maria seguru o camera qui T'anzandoiola.* NASCIMENTO, 2003, f. 81 e 109.

Anganazambê-opungo. *Pade–Nosso cum Ave-Maria qui tá Anganazambê-opungo. S*enhor Deus Supremo. Esta expressão, provavelmente formada no Brasil, é uma combinação de Deus na Angola e no Congo. MACHADO Fº, 1964, p. 65 e 115.

Angira, Ongira, Congira. *Angira auê a/ô mbanda congira auê ê.* Refere-se a reunião de todos os participantes da Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, chamada de *engira* por Arthur Ramos. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Anguê s. Onça. *numa tara anguê rezá.* MACHADO Fº, 1964, p. 116 e 74. São João da Chapada.

Anguê. *Numa tara anguê rezá.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 74. São João da Chapada.

Anguiá. *Lamba, nera anguiá*. Consta que não foi fornecido o sentido do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 78.

Anzambi. Ver *angana-nzambi.*

Aquenhe. *tuca, tuca, aquenhe verome*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Ara. *Cachoerê rogongó,/ara sica ombê*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Arengá. s. Tarefa. Nas minerações, o patrão, pela urgência do serviço ou para dar folga ao pessoal, costuma dar algum encargo de tarefa, que pode terminar antes ou depois da hora habitual. *Arengá sendê, sendê, nda cuca ai, sanduê rê.* MACHADO Fº, 1964, p.116 e 80.

Ari. *Ai! ô Ari,/caturingaô aringa ti!* Pela estrutura e pelas informações do fundamento, é possível tratar-se de uma interjeição. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Aringa. *Caturinga ô aringa ti!* Pelo fundamento não há como especificar o termo, entretanto, por eliminação do significado das outras palavras, parece referir-se a comércio, a dono de comércio ou a própria atividade. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Arurina. Ver *carumina.*

Assomá. *Uanga ô assomá*. No fundamento da cantiga, que trata de um negro queixando-se de estar enfeitiçado e por isso não poder trabalhar, não há indícios que especifiquem o significado mais preciso dessa palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Atiuana. *Injara capuco nguenda atiuana*. No fundamento não há explicação para este termo especificamente. Também pode referir-se à Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, descrita por Arthur Ramos. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Atundá. adv. Alto. *Andambi, ucumbi u atundá...* (Mulher, o sol está alto). MACHADO Fº, 1964, p. 116 e 66.

Atundo, Atunda. *Tuara uassage ô atundo mera*. O fundamento do vissungo não possibilita especificar com precisão estas palavras. MACHADO Fº, 1964, p. 71. São João da Chapada. Ver *atundá.*

Auá, Aua. *Canjonjo auá; Nota 'ua – aua;; João gororó caiu n'aua*. Parece referir-se a água. As informações contidas no fundamento do canto LX deixam isso bem explícito, mais ainda a estrutura do vissungo LIV depois de analisadas as informações do fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 66, 68, 82 e 84.

Bambi. *Ei côvicara/ iô bambi.*O fundamento do vissungo não possibilita especificar com precisão esta palavra, entretanto, em outras pesquisas com remanescentes lingüísticos africanos em Minas Gerais[43], o termo é muito recorrente e seu significado, geralmente, é frio. MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Bangüê. Rede para levar o defunto. *Esta terra de Bangüê, doriá*. Esse vissungo foi identificado como o XVII da pesquisa de Machado Fº. Entretanto, apresentam algumas particularidades. O primeiro registro não traz a informação do fundamento, e as únicas palavras em português são *papai* e *mamãe*. Já no segundo, observa-se que o vissungo é falado e predominam palavras do português. NASCIMENTO, 2003, f.110 e 121.

Bari. *Oi quinzi bari que foi o fundo*. No vissungo correspondente na pesquisa de Machado Fº, o LVII, está a forma *barri*, correspondendo a barris, que eram usados pelos trabalhadores para secar a água das catas. Segundo Nascimento, a música do vissungo já não é a mesma. NASCIMENTO, 2003, f.112; MACHADO Fº, 1964, p. 83.

Barundo. s. Senhor, patrão. *Barundo uê ia/barundo uê ererê*. MACHADO Fº, 1964, p. 117 e 72.

Boroquê. *ô curiandamba corofeca/maranê boroquê.* Por se tratar de uma seqüência do

[43] QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*, p. 113. (Comunidade da Tabatinga, Bom Despacho); VOGT & FRY. *Cafundó: a África no Brasil*, p. 289. (Patrocínio); DORNAS Fº. Vocabulário Quimbundo. *Revista de arquivo municipal*, p. 145. (povoado de Catumba, Itaúna).

verso em que se xinga o velho de coisa ruim, pode-se deduzir que também se trate de termos injuriosos. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Cacariacô. *Galo já cantou, rê, rê, Cacariacô.* Pode referir-se a uma onomatopéia para representar o canto do galo. Ver significado em *cadamburo.* MACHADO Fº, 1964, p. 65.

Cacumbi. *Jambá cacumbi queremá, turira auê*. O fundamento do vissungo não foi fornecido ao pesquisador. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Cacunda. *Muriquinho piquinino de quissamba no cacunda*. De acordo com o fundamento do vissungo, refere-se às costas do moleque. MACHADO Fº, 1964, p. 84 e 85.

Cadamburo. s. Galo. *Ai! ovê, iô, soma cadamburo!* MACHADO Fº, 1964, p. 119 e 67.

Calunga. s. Mar. Possui uma diversidade de sentidos e está presente em várias canções demonstrando essas variedades. Em Angola, Héli Chatelain apontou estas outras significações: morte, personificação da morte, título conferido a chefes e interjeição de admiração. Tratando-se especificamente do vissungo, todos os informantes traduziram a palavra por *mar*. *Ucumbi oenda, auê, no calunga.* MACHADO Fº, 1964, p.117, 119 e 76. **Canunga, Kanunga**. *Ô canunga me chama gere ê... ê.* Neste registro são usadas as duas formas: *calunga* e *canunga/kanunga.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 27.

Cambrocotó. adj. Termo injurioso. *Cambrocotó, cambrocotó,/cangúia, cangúia, cangúia!* MACHADO Fº, 1964, p. 119 e 71. São João da Chapada.

Camera. *...securo o camera qui t'anganazambê, aiô...* O fundamento do canto explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida. MACHADO Fº, 1964, p. 64. **Canera**. *Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o canera, Oi Zandoiola...* **Kane**. *Ê Pade Nosso com Ave Maria segura o kane, Oi Dandaia*. NASCIMENTO, 2003, f.108 e 17.

Camporra. Ver *capoa.*

Camundá. *Camundá quindongo ê á*. O fundamento diz que o canto é entoado quando a terra retirada das catas forma um morro, nos despejos. Não há como especificar o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Camundá. Ver *amundá.*

Candandumba serena. *eu memo é candandumba serena.* Pela informação do fundamento, parece ter a função de adjetivo, de qualitativo. Já a estrutura leva a crer que se trata de uma expressão. MACHADO Fº, 1964, p. 71. São João da Chapada.

Candimba, Candimbá. s. Coelho. MACHADO Fº, 1964, p.119.

Candira. *Tomara ongombe, candira, auê, iá!* O fundamento trata da perseguição de um animal numa caçada. Não há como especificar o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75. São João da Chapada.

Candoca. *Lambu riêto candoca*. Pelo fundamento pode deduzir-se que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Canenecô. *Canenecô! Cambrocotó cambrocotó.* Pela informação do fundamento trata-se de um canto de insulto, assim, a forma parece ter a função de qualitativo. MACHADO Fº, 1964, p. 71. São João da Chapada.

Canero. *Capongo, canero vite*. Não há como especificar com mais precisão o significado da forma a partir do fundamento do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 75. São João da Chapada.

Cangira, Cangirê. *Aua cu aua cangirê.* De acordo com o fundamento do vissungo pode referir-se a um aparelho de secar água nas catas que é movido a água, a "jangada". MACHADO Fº, 1964, p. 82.

Cangirê. Ver *cangira.*

Cangúia. *Cambrocotó, cambrocotó,/cangúia, cangúia, cangúia!* Pela informação do fundamento trata-se de um canto de insulto, assim, a forma parece ter a função de qualitativo. MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Canjonjo s. Beija-flor. O nome, que é de pássaro africano, teve aqui aplicação especial. *Canjonjo ô vita auê!* MACHADO Fº, 1964, p. 119 e 66.

Canunga, Kanunga. Ver *calunga.*

Capicondei. *Capicondei, com marauêi*. Este canto foi apontado como semelhante ao canto X recolhido por Machado Fº. Trata-se de um vissungo de multa. NASCIMENTO, 2003, f.109.

Capicovite. *Eu memo é capicovite.* Pela informação do fundamento, parece ter a função de adjetivo, de qualitativo. MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Capoa, Caporra, Camporra. *Não vira capoa, nem vira tuá.* O vissungo, que corresponde ao XI de Machado Fº, é, nesta recolha, falado*; Num vira caporra, num vira tuá*. Este vissungo é relacionado com o VIII da recolha de Machado Fº, entretanto, parecem haver mais diferenças que semelhanças. É possível que a equiparação se dê em virtude da função do canto, que está classificado como um vissungo de multa. NASCIMENTO, 2003, f. 110 e 109.

Capombo. *Capongo, canero vite*. Não há como especificar com mais precisão o significado da forma a partir do fundamento do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Caporra. Ver *capoa.*

Capuco. *Injara capuco nguenda atiuana*. No fundamento não há explicação para este termo especificamente. Também pode referir-se à Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, descrita por Arthur Ramos. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Capungo. s. Gente ruim. MACHADO Fº, 1964, p. 119.

Capuro. *Injara capuro munha*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78.

Caracará. *caracará fura boi.* Trata-se do nome de uma ave latinoamericana de grande porte da família dos Falconídeos. A origem do vocábulo é apontada como tupi-guarani. No vissungo em questão pode ser o outro nome que o cantador atribui ao gavião, que é uma ave da mesma família, e, às vezes, no uso geral, os nomes são usados indiscriminadamente. O vissungo faz referência a alguém que realiza algo que não lhe cabe em razão da ausência do competente para tanto. MACHADO Fº, 1964, p. 83.

Cariocanga. *eu memo é cariocanga.* Pela informação do fundamento, parece ter a função de adjetivo, de qualitativo. MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Carrumbi. *carrumbi uai sorerê.* Sertanejo. MACHADO Fº, 1964, p. 85 e 86.

Carumina. *Oi mã Carumina já ganhou.*O vissungo seria entoado após a cobrança da multa quando esta era atendida. MACHADO Fº, 1964, p. 68; **Arurina**. *Mã arurina já ganhô, já ganhô ê*. NASCIMENTO, 2003, f.109.

Catá. *Nda popere catá, ô Tinguê*. Não foi fornecido fundamento para este canto. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Catiaua. *da ronguera catiaua auê!* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Caturinga. *Caturinga ô aringa ti!* Pelo fundamento não há como especificar o termo, entretanto, por eliminação do significado das outras palavras, parece referir-se a comércio, a dono de comércio ou a própria atividade. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Catussira. *Jambá catussira rossequê.* No fundamento não é possível especificar uma hipótese para este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 70.

Caveia. Que é lá? O fundamento do canto explica que esta expressão se refere à turma que responde ao mestre que já fez o chamamento. MACHADO Fº, 1964, p. 65.

Chicondó. *ai nguenda auê chicondó.* O fundamento não possibilita especificar este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 69 e 70.

Cocondoca. *Oenda cocondoca*. No fundamento não é possível especificar uma hipótese para este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Coi. *Ongombe coi i pique.* O fundamento do vissungo não foi especificamente fornecido, mas o canto é semelhante ao XXXV. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Coipite. *Oenda coipite oenda soriê*. O fundamento do vissungo, que trata do totemismo do boi, não permite precisar o significado deste termo. MACHADO Fº, 1964, p. 76.

Combaro. s. Lugar habitado. MACHADO Fº, 1964, p.120.

Combera. *Ô... ô imbanda, combera ti, Senhê.* O fundamento do vissungo diz que, tendo o serviço começado na alta madrugada, o cantador pede à lua para "furar o buraquinho" do dia. MACHADO Fº, 1964, p. 66.

Congá, Congoá. s. Garrafa. *ei conga Maria Gombê/ererê congoá*. MACHADO Fº, 1964, p. 120, 70 e 71.

Congira. *ô mbanda congira auê ê* A reunião de todos os participantes da Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, é chamada de *engira* por Arthur Ramos. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Congira. Ver *angira.*

Congo. *...aiuê, congo verá, á.* O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Congoá. Ver *congá.*

Coroá. *Omenhá, omenhá/ rossequê coroá.* No fundamento do vissungo refere-se ao trabalho de secar a água que fica no cascalho, chegando ao fundo da cata. MACHADO Fº, 1964, p. 82.

Corofeca. adj. Ruim, imprestável (com referência a pessoa). *ô curiandamba corofeca.* MACHADO Fº, 1964, p. 120 e 78.

Corongira. *Corongira vitá turó...ia.* Urubu. A dedução parece possível no fundamento do vissungo, uma vez que *canjonjo* já está explicado no glossário como beija-flor. MACHADO Fº, 1964, p. 66.

Covicará, Covicara. *Ei côvicara/ iô bambi/tuara uassage ô atundo mera/covicara tuca atunda*. O fundamento do vissungo não possibilita especificar com precisão estas palavras. MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Covite. *Oroguenda covite auê*. O fundamento não possibilita especificar este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 69 e 70.

Cuatiá, Cuatiara, Cuatira. *Tu cuatiara vinjanja ombera*. Pelas informações do fundamento, por deduções da estrutura, principalmente nos versos *Oi! cuatiá,/ Tu cuatiara,* essa seria forma usada para designar mulher. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Cuatiara. Ver *cuatiá.*

Cuatira. Ver *cuatiá.*

Cucá. *Injara, injara, sanduê nda cucá*. O fundamento do canto conta que servia para animar o andamento rápido do trabalho, devido à fome. Não se especifica cada termo. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Cuca. *Securo a cuca tu quenda ongombe.* O fundamento fala da perseguição de um animal numa caçada. Não há como especificar o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75. Ver *curiacuca.*

Cumbara, Cumbaro. *Ô pu cumbaro num tem tempo*. A pesquisadora registra no glossário de sua dissertação esta palavra, porém, grafada *kumbara*, cujo significado é cidade. NASCIMENTO, 2003, f.108 e 122.

Cumbaruá. *Oia pru alto du cumbaruá e tem tempo ê!* Este vissungo é associado ao X de Machado Fº, é um canto de multa ao patrão. NASCIMENTO, 2003, f.109.

Cundero, Kundero. *Ô cundero di ê num tem tempo*. Este vissungo foi apontado como equivalente ao I do registro de Machado Fº. NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 27.

Curiacuca. s. Cozinheiro, adjetivo de *curiar*, comer (do amb. *Kuria,* comer) e de *cuca*, mulher velha e feia (do amb. *Kuku*, avô ou avó, feminizado no português em *cuca*). MACHADO Fº, 1964, p. 120; *Com licença do curiacuca*. NASCIMENTO, 2003, f.112.

Curiandamba. s. Velho. *ô curiandamba corofeca.* MACHADO Fº, 1964, p. 120 e 78.

Curiête. *Ei! curietê!* O fundamento do canto explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida. MACHADO Fº, 1964, p. 65.

Curietô. *oi, vinjanja curietô/cuatiá*. Se levarmos em conta a estrutura frasal do português e eliminarmos as hipóteses que o fundamento do canto permitiu aplicar nos outros casos, esta forma se referiria às nádegas, ou, ao seu campo semântico: o corpo, as carnes, os

quadris, etc. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Curima. s. Serviço. *Ucumbi oenda, ondoró onjó*. MACHADO Fº, 1964, p. 120 e 76.

Curira, Urira. *Injara capuro munha,/tindinha, auê /peta mara, ô curira*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Dandaia. *Ê Pade Nosso com Ave Maria segura o kane, Oi Dandaia.* Este registro, de Quartel do Indaiá, foi apontado como equivalente ao X da recolha de Machado Fº. NASCIMENTO, 2003, f.17.

Dandaiê, Dandaiola. *Dandaiê... ê./ Ê Pade Nosso com Ave Maria segura o kane, Oi Dandaiola...* Este vissungo foi apontado como equivalente ao I do registro de Machado Fº. NASCIMENTO, 2003, f.108 e 27.

Dandaiola. Ver *dandaiê.*

Dendengá. *Qui popiá, qui dendengá*. No fundamento da cantiga, que trata de um negro queixando-se de estar enfeitiçado e por isso não poder trabalhar, não há indícios que especifiquem o significado mais preciso dessa palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Dô. *Dô imbanda*. O fundamento do vissungo não possibilita fazer deduções para este termo especificamente. Pode tratar-se de uma interjeição de chamamento, ou um tipo de invocação. MACHADO Fº, 1964, p. 66.

Doriá. *Esta terra de Bangüê, doriá*. Esse vissungo foi identificado como o XVII da pesquisa de Machado Fº. Entretanto, apresentam algumas particularidades. O primeiro registro não traz a informação do fundamento, e as únicas palavras em português são *papai* e *mamãe*. Já no segundo, observa-se que o vissungo é falado e predominam palavras do português. NASCIMENTO, 2003, P.109.

Dorindoi, Dorindondá, Dorindondim. *Dorindoi! ai, auê!* Pelo fundamento não há como especificar o termo, trata-se de um negro cantando suas proezas. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Dorindondá. Ver *dorindoi.*

Dorindondim. Ver *dorindoi.*

Dumbá. *Pru quilombo do Dumbá.* Nome de um quilombo. MACHADO Fº, 1964, p. 84 e 85.

Dunduriê. *Ei dunduriê ê.* O fundamento do canto explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida. MACHADO Fº, 1964, p. 65.

Duro. *Duro já foi senguê.* Uma das minas mais antigas de São João da Chapada. MACHADO Fº, 1964, p. 71 e 72.

Ererê. *Ai ererê*. Pela recorrência, não só neste como em outros vissungos, parece tratar-se de uma interjeição ou uma estratégia para manter a entonação do canto. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Fero. *Iô fero a siquê*. Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que ala da saudade dos pais. MACHADO Fº, 1964, p. 79 e 80.

Galinahá. *Orossangi cum galinahá cum quingombô*. O fundamento do vissungo se refere à comida do patrão. A palavra parece referir-se mesmo a galinha. MACHADO Fº, 1964, p. 72.

Garuminina. *Já garuminina já ganhô, já ganhô*. NASCIMENTO, 2003, f.109.

Gemá, Gemê. *Ô caran me chama gemá a... a... ê.* Equivale ao vissungo I da recolha de Machado Fº. Este verso corresponderia ao: *É calunga qui tom'ossemá.* NASCIMENTO, 2003, f.108 e 109; MACHADO Fº, 1964, p. 64.

Gere. *Ô canunga me chama gere ê... ê.* Equivaleria ao vissungo VIII da recolha de Machado Fº, embora apresente muitas divergências. Este verso parece dialogar com: A*i! ovê, iô,/ soma ti* querê, como também com um outro do vissungo I: É *calunga qui tom'ossemá.* NASCIMENTO, 2003, f.108; MACHADO Fº, 1964, p. 67 e 64.

Gombá. *É gombá, é diveraiuiê*. NASCIMENTO, 2003, f.83.

Gombê. *tongo ,tongo gombê; Ia uê ererê aiô gombê*. Para o vissungo LVI, de secar água, não há fundamento recolhido. Já no fundamento do vissungo LXIV explica-se que o cantador pede licença para cantar, mas não há nada mais específico sobre este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 85. Ver *orongombe.*

Gongo. Sino. *Chora, chora congo ê parente.* NASCIMENTO, 2003, f.121.

Guá, Guê. *Com sinhori, pruê tê guá, nem guê, aiêêê.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este, refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f.81.

Iauê. *Iauê ererê/nguenda, nguenda carrumbi.* O fundamento do canto não explica especificamente ao que poderia se referir este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 85 e 86.

Imbanda. s. Feitor. Também se refere ao chefe de uma prática litúrgica, a Cabula, da qual existiam adeptos em São João da Chapada. Aparece no canto V: *Ô... ô imbanda, combera ti, Senhê*, no qual a palavra é apontada como sacerdote, feiticeiro. Já no canto LII: *Ô mbanda congira auê ê,* acrescenta-se uma nota de Arthur Ramos, na qual *mbanda* (como aparece no canto), seria o chefe de cada mesa na Cabula, cerimônia religiosa de origem banto. MACHADO Fº, 1964, p. 121, 66 e 81.

Indiangara. *ê quendê iô vim de Indiangara.* Parece referir-se a uma localidade. MACHADO Fº, 1964, p. 78.

Injara. s. Fome. Também pode referir-se a reunião de todos os participantes da Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, chamada de *engira* por Arthur Ramos: *Injara capuco nguenda atiuana*. Já no canto XLII, seu significado deve mesmo ser fome, visto que o canto se refere a uma caçada: *Injara capuro munha.* MACHADO Fº, 1964, p.121, 81, 78 e 79.

Iorô. *Mia cavalo anda em pé, iorô!; Ei rogongô iorô*. Os fundamentos dos vissungos não possibilitam uma interpretação precisa. MACHADO Fº, 1964, p. 68 e 79.

Jambá. s. Ouro. *Jamba cacumbi queremá, turira auê.* MACHADO Fº, 1964, p. 121 e 69. São João da Chapada.

Jamundá. Ver *amundá.*

pesquisador. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Mantê. *Tietê ti mantê*. A correspondência indicada é com o vissungo XI de Machado Fº. NASCIMENTO, 2003, f.110.

Mapiá. *Jambá cacumbi queremá,mapiá turi*. O fundamento do vissungo não foi fornecido ao pesquisador. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Mara. *Injara capuro munha,/tindinha, auê /peta mara, ô curira*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Mara. *Mara mara mdimba auê, ia ia auê*. O fundamento não permite uma dedução. Houve um desacordo: uns dizem que se refere à caça de veado, outros à pesca da baleia. É possível pensar que na costa da África teria havido um canto para a caça da baleia, que foi retomado pelos negros que vieram trabalhar nas minas, uma vez que poderiam empregá-lo com função similar, a caça. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Maracoti. *toma maracoti ô mbanda*. No fundamento não há explicação para este termo especificamente. Também pode referir-se à Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, descrita por Arthur Ramos. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Maranê. *ô curiandamba corofeca/maranê boroquê.* Por se tratar de uma seqüência do verso em que se xinga o velho de coisa ruim, pode-se deduzir que também se trate de termos injuriosos. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Marauêi. *Capicondei, com marauêi*. A correspondência indicada é com o vissungo X de Machado Fº, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.

Maria Gombê. *ei conga Maria Gombê*. No fundamento do vissungo XXXV, o pesquisador comento do totemismo de *ongombe,* que seria boi. MACHADO Fº, 1964, p. 70,71, 76 e 77. **Maria Ongome**. NASCIMENTO, 2003, f. 109.

Mbanda. Ver *imbanda.*

Mbô. *Iô mbô/combaro, auê*. Pelo fundamento do vissungo não é possível fazer deduções. MACHADO Fº, 1964, p. 82 e 83.

Mdambi. Ver *andambi.*

Mdambi.Ver *andambi.*

Mdimba. *Mara mara mdimba auê, ia ia auê*. O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Mdori. *Ô Tinguê Canhama, auê mdori pando.* No fundamento não há como tentar especificar algum significado para a palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 72 e 73.

Mendê. *Dia de oi onbaro aiô mendê*. O fundamento não permite precisar esta palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 71 e 72.

Mera anguiá, Nera anguiá. Expressão derivada de uma forma simplificada do kb. eme rianga, eme ngarianga 'eu sou o primeiro, estou na frente'. *O ô mera anguiá auê/lamba, nera anguiá.* GNERRE apud NASCIMENTO, 2003, p.37; MACHADO Fº, 1964, p. 78.

Mgongo. *Chora,mgongo,chora*. Pela estrutura do vissungo, pode referir-se aos "parentes",

Jomarê. *Otchaviê otchaviê tuca rira com Jomarê.* Corruptela do oxumaré, divindade nagô, orixá das águas. A cantiga teria, assim, um caráter gegenagô além de sentido religioso. Estas informações são referenciadas com Arthur Ramos e Nina Rodrigues. MACHADO Fº, 1964, p. 67. São João da Chapada.

Jombá. *É diveraiê jombá*. Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo.NASCIMENTO, 2003, f. 82.

Juguetê. Ver *sanguetê.*

Kaíconde. *Ô kaíconde... ê... ê... ê.* Refere-se à forma atual do vissungo I da recolha de Machado Fº. NASCIMENTO, 2003, f.27.

Kalussu. *Que nego kalussu*. Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto e a estrutura em que está, a palavra é, possivelmente, um insulto. NASCIMENTO, 2003, f.82 e 83.

Karussunbe. *Ah que nego karussunbe*. Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto e a estrutura em que está, a palavra é, possivelmente, um insulto. NASCIMENTO, 2003, f.82 e 83.

Kimbimba. Morto, defunto. "Primeiro era feito o quarto na casa do '*kimbimba'* (em outras palavras, era feito o velório na casa do defunto)*".* NASCIMENTO, 2003, f.122 e 80.

Lamba, Lambá. s. Desgraça. Trabalho pesado. *lamba, lamba pura, pura caveia.* MACHADO Fº, 1964, p. 121 e 78.

Lambu. *Remba eta, auê:/lambu rietô candoca.* Pelo fundamento pode deduzir-se que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Lôbo-lobô. *Lobo-lôbo ta quemano, auê!* A fruta de uma árvore. MACHADO Fº, 1964, p. 68. São João da Chapada.

Mã. *Oi mã Carumina já ganhou.* Parece um agradecimento ou um grito de vitória, uma vez que o vissungo seria entoado após a cobrança da multa quando esta era atendida. MACHADO Fº, 1964, p. 68. São João da Chapada.

Maianê. *Iô fero a siquê/tequirombô maianê*. Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que ala da saudade dos pais. MACHADO Fº, 1964, p. 79 e 80.

Maiauê. *O Tijuco combaro quilombô maiauê!* Não há, pelo fundamento do canto, como especificar o significado. MACHADO Fº, 1964, p. 77. São João da Chapada.

Maiuê. ... *pra cum Jom maiuê, ê.* O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Manga. *Manga mina tá quemano, aiê.* A correspondência indicada é com o vissungo X. O registro de Machado Fº traz: *Oi mã carumina*, o atual: *Ô manga mina.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 109; MACHADO Fº, 1964, p. 68.

Mangorombô. *Turira auê, mongorombô*. O fundamento do vissungo não foi fornecido ao

aos que ficam chorando por não poderem acompanhar o moleque que foge. MACHADO Fº, 1964, p. 84 e 85.

Milhambará. *milhambará pa fazê quindambara.* Pela estrutura do verso em que está inserido este termo, pode-se deduzir que se trata do tecido que pede para fazer outro jaleco. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Mina. *Manga mina tá quemano, aiê.* A correspondência indicada é com o vissungo X. O registro de Machado Fº traz: *Oi mã carumina*, o atual: *Ô manga mina.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 109; MACHADO Fº, 1964, p. 68.

Mitombo. *ai nguenda auê chicondó/nguenda, nguenda mitombo.* O fundamento não possibilita especificar este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 69 e 70.

Mondongo. *ongira oenda mondongo auê a.* Não há fundamento para este vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 123.

Monê. *Monê iê, ôôôôiê.* NASCIMENTO, 2003, f.82.

Mumdei, Mundeiê. *Mumdei, mundeiê, ôô.* NASCIMENTO, 2003, f.82.

Munha. *Injara capuro munha.* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78.

Muriquinho piquinino. *Muriquinho piquinino,/ô parente*. De acordo com o fundamento do vissungo, refere-se ao moleque. MACHADO Fº, 1964, p. 84 e 85; Bantuização de mulequinho. CARVALHO apud NASCIMENTO, 2003, f. 39.

Mutenguê. *O Tijuco combaro barundo mutenguê...* Pelo fundamento não há como especificar o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Nda. *Nda popere catá, ô Tinguê; Injara, injara, sanduê nda cucá*. Não há fundamento para o canto XXXVI, já o XLIX, diz tratar-se de um canto que anima os trabalhadores a andarem mais rápido devido à fome. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 80.

Nema. *o que pepa ti amuna que para ti nguenda,/que nema, auê!* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Nera anguiá. Ver *mera anguiá.*

Ngongo. *Ôi ngongo vitá*. Pelo fundamento não há como especificar o termo, trata-se de um negro cantando suas proezas. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Nguenda. s. Pressa, pequena fuga. *ai nguenda auê chicondó.* MACHADO Fº, 1964, p. 122 e 69.

Nota. *Nota 'ua – aua*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para esse termo. MACHADO Fº, 1964, p. 68.

Noviô. *Ô noviô tecá Maria Ongome*. A correspondência indicada é com o vissungo X de Machado Fº, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.

Numa. Ver *onuma.*

Ochaviê. *Otchaviê, otcahviê/tuca rira com Jomarê.* Corruptela do oxumaré, orixá nagô, divindade das águas. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Odoriaiê. *Odoriaiê... ê...* A correspondência indicada é com o vissungo X de Machado Fº, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.

Oenda. v. Entrar. *Oenda cocondoca.* MACHADO Fº, 1964, p. 123 e 69.

Oendá. Ver *oenda.*

Ogongoevira. *Eu memo é ogongoevira*. Guarda correspondência com o vissungo XX de Machado Fº, de cujo fundamento tem-se informação que permite deduzir-se que a palavra tem uma função de adjetivo, de qualitativo. NASCIMENTO, 2003, f.110 e 111; MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Ombê. *Cachoerê rogongó,/ara sica ombê*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Ombera. s. Chuva. *tu cuatiara vinjanja ombera*. MACHADO Fº, 1964, p.123 e 74.

Ombira, Ombirê. *Otatê ombirê ombira auê*. O fundamento ano torna possível uma hipótese sobre o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 84.

Ombirê. Ver *ombira.*

Omboá, Omboê. *Ai omboê, ai! Ai omboá, ê!*; *ai omboê.* No fundamento dos vissungos não há especificação. Um trata-se do coro de um vissungo no qual a mãe-mina lamenta a queima de umas frutas, o outro é uma cantiga de multa em que o cantador convida os companheiros para falarem "língua de branco". MACHADO Fº, 1964, p. 68 e 71.

Omboê. Ver *omboá.*

Omenhá. s. Água. *Omenhá, omenhá, rossequê.* MACHADO Fº, 1964, p.123 e 82.

Onbaro. *Dia de oi onbaro aiô mendê*. O fundamento possibilita entender-se como comércio. MACHADO Fº, 1964, p. 71 e 72. Ver *combaro.*

Ondoró. *Ucumbi oenda, ondoró onjó*. No fundamento não há especificação exata para essa forma. MACHADO Fº, 1964, p. 76.

Ongira. s. Caminho, estrada. *ongira oenda mondongo auê a.* MACHADO Fº, 1964, p. 123 e 70.

Ongira. Ver *angira.*

Ongirê. Ver *ongira.*

Ongombe, Orongombe. s. Boi. *Chora ongombe, tiuê!* Curioso, que no vissungo 31, o fundamento explique que o animal perseguido pelos caçadores é um veado. MACHADO Fº, 1964, p.123 e 75; *Ô noviô tecá Maria Ongome.* NASCIMENTO, 2003, f.109 e 123.

Onjó. s. Casa, rancho, cafua. *Ucumbi oenda, ondoró onjó.* MACHADO Fº, 1964, p.123 e 76.

Onuma, Numa. *Onuma auê, numa auê.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Oroguenda. *oroguenda covite auê*. Ver *nguenda*. MACHADO Fº, 1964, p. 69 e 70. São João da Chapada.

Orongoia. s. Diamante. *lambari sem sá orongoia!* MACHADO Fº, 1964, p. 123 e 75.

Orongombe. Ver *ongombe.*

Orossangi. *Orossangi cum galinahá cum quingombô*. O fundamento do vissungo se refere à comida do patrão. MACHADO Fº, 1964, p. 72. Ver *orossanje.*

Orossanje. s. Galinha. MACHADO Fº, 1964, p. 123.

Orrumbê. *Orrumbe iô peti pamba.* No fundamento do vissungo não há elementos que permitem deduzir algum significado especifico para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Otatê. *Otatê ombirê ombira auê*. O fundamento ano torna possível uma hipótese sobre o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 84.

Otchaviê. *Otchaviê otchaviê tuca rira com Jomarê.* Corruptela do oxumaré, divindade nagô, orixá das águas. A cantiga teria, assim, um caráter gegenagô além de sentido religioso. Estas informações são referenciadas com Arthur Ramos e Nina Rodrigues. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Ovê. *Ai! ovê, iô, soma ti querê.* Pronome de tratamento correspondente a você ou senhor. MACHADO Fº, 1964, p. 67 e 115.

Pamba *Orrumbe iô peti pamba.* No fundamento do vissungo não há elementos que permitem deduzir algum significado especifico para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Pando. *Ô Tinguê Canhama, auê mdori pando.* No fundamento não há como tentar especificar algum significado para a palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 72 e 73.

Pangurá. *Vamo suspendê nu pangurá!* Segundo informações dos cantadores, seria uma roda usada no trabalho da mineração para secar água.NASCIMENTO, 2003, f. 111 e 78.

Parente. *Muriquinho piquinino,/ô parente*. A palavra é portuguesa, o que difere é o sentido, uma vez que a noção de parentesco não está firmada apenas nos laços consangüíneos. MACHADO Fº, 1964, p. 84 e 85.

Pepa. *o que pepa ti amuna que para ti nguenda.* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Peta. *Injara capuro munha,/tindinha, auê/peta mara, ô curira*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Peti. *Orrumbe iô peti pamba.* No fundamento do vissungo não há elementos que permitem deduzir algum significado especifico para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Pipoquê. *Numa tara pipoquê.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Pique. *Ongombe coi i pique.* O fundamento do vissungo não foi especificamente fornecido, mas o canto é semelhante ao XXXV. MACHADO Fº, 1964, p. 81.

Popere. *Nda popere catá, ô Tinguê*. Não há fundamento para o canto. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 80. São João da Chapada.

Popiá. *Qui popiá, qui dendengá*. No fundamento da cantiga, que trata de um negro queixando-se de estar enfeitiçado e por isso não poder trabalhar, não há indícios que especifiquem o significado mais preciso dessa palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Pruê. *Com sinhori, pruê tê guá, nem guê, aiêêêê*. O registro faz parte das cantigas de rede. Este, refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f.81.

Purru! Acoêto. Alá companheiros. O fundamento do canto explica que esta expressão se refere ao mestre chamando. MACHADO Fº, 1964, p. 65.

Puto. *Ei! Cavalo que puto ô nguenda*. O fundamento não torna possível uma hipótese sobre o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Quatingonçara. *Eu memo dô quatingonçara*. Guarda correspondência com o vissungo XX de Machado Fº, de cujo fundamento tem-se informação que permite deduzir-se que a palavra tem uma função de adjetivo, de qualitativo. NASCIMENTO, 2003, f.110 e 111; MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Quema, Kemá. *É fi de kemá, é, é*. Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto, a estrutura em que está e o registro de ambas as formas, principalmente de *quema,*pode tratar-se de uma forma do "português rural" para a expressão "é fio de queimar". NASCIMENTO, 2003, f.82 e 83.

Quenda. *Securo a cuca tu quenda ongombe.* O fundamento fala da perseguição de um animal numa caçada. Não há como especificar o termo, mas parece uma variação de *nguenda.* MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Quendê. *Tuca rima quendê ai; Ucumbi quendê,/curima, aiô 'mdambi*. Pelo fundamento do vissungo XLV não há como especificar o termo, embora essa segunda parte do canto trate de um xingamento. Já no vissungo LIII, pode-se supor que se refira a abaixar/esconder/descer, já que acompanha *ucumbi* (sol). MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Quendê. *tuca, rima, quendê ai*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Querê. *Soma ti querê.* Do fundamento não é possível depreender diretamente um significado para a palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Queremá. *Jambá cacumbi queremá, turira auê*. O fundamento do vissungo não foi fornecido ao pesquisador. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Querideró, Queriverô. *Com licença do querideró*. Corresponde ao vissungo LXIV do registro de Machado Fº, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f.112.

Queriverô. Ver *querideró.*

Quindambara. *milhambará pa fazê quindambara.* Pela estrutura do verso em que está inserido este termo, pode-se deduzir que se trata do nome da roupa que será feita, segundo a informação do fundamento, um jaleco. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Quindongo. *Camundá quindongo ê á*. O fundamento diz que o canto é entoado quando a

terra retirada das catas forma um morro, nos despejos. Não há como especificar o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Quingombô. *Orossangi cum galinahá cum quingombô. Orossangi cum galinahá cum quingombô*. O fundamento do vissungo se refere à comida do patrão. MACHADO Fº, 1964, p. 72.

Quinzi. *Oi quinzi bari que foi o fundo*. Corresponde ao vissungo LVII na pesquisa de Machado Fº. É possível associar a forma a um modo de falar que é característico dos pretos-velhos dos cultos religiosos afro-brasileiros, e, equivaleria a uma construção do tipo "olha que os barris que foi o/no fundo". Segundo Nascimento, a música do vissungo já não é a mesma. NASCIMENTO, 2003, f.112; MACHADO Fº, 1964, p. 83.

Quirnô. *ô pambapeti quirnô.* No fundamento do vissungo não há elementos que permitem deduzir algum significado especifico para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 77 e 78.

Quissama. s. trouxa, mochila. MACHADO Fº, 1964, p. 124.

Quissamba. *Muriquinho piquinino de quissamba no cacunda*. De acordo com o fundamento do vissungo, refere-se à trouxa que o moleque leva nas costas ao fugir. MACHADO Fº, 1964, p. 84 e 85. Ver *quissama.*

Quissonde. s. Formiga vermelha. "...mata um homem em dez minutos se o atacar em lugar solitário" , segundo Ladislau Batalha. *Tera quissonde*. MACHADO Fº, 1964, p. 124 e 75.

Releium, Rereium. *Ei ombá rereium, orá*. Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto e a estrutura em que está, a palavra é, possivelmente, um insulto. NASCIMENTO, 2003, f.82 e 83.

Remba. *Remba eta, auê:/lambu rietô candoca.* Pelo fundamento pode deduzir-se que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Rereium. Ver *releium.*

Rezá. *Numa tara anguê rezá.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. É provável que este vocábulo seja mesmo do português, mesclado com a língua africana, o que também pode ser observado em outros cantos. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Rietô. *Remba eta, auê:/lambu rietô candoca.* Pelo fundamento pode deduzir-se que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Rima. *tuca rima, rima, rima*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Rio-rio. intj. Interjeição de silêncio: Psiu! A pronúncia do *r* seria branda. MACHADO Fº, 1964, p. 125 e 109.

Rirá. *Jambá tuca rirá ô quê.* O fundamento se refere a uma situação ocorrida na água durante o trabalho de mineração, sem especificar este termo propriamente. Segundo o autor, a pronúncia seria branda no *r* inicial. MACHADO Fº, 1964, p. 70 e 79.

Ri-tiô. Ver *tiô.*

Rongongó, Rogongô.*; ei rogongô iorô*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Ronguera. *da ronguera catiaua auê!* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Rossequê. *Jambá catussira rossequê*; *Omenhá, omenhá rossequê.* No fundamento do vissungo LV a expressão *omenhá rossequê* significaria o trabalho de secar a água que fica no cascalho, chegando ao fundo da cata. MACHADO Fº, 1964, p. 70 e 82.

Sacaná. *Qui sand'ua ongombe 'uari/á sacaná.* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para esse termo. MACHADO Fº, 1964, p. 68.

Sand'ua. *Qui sand'ua ongombe 'uari.* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para esse termo. MACHADO Fº, 1964, p. 68.

Sanduê, Sendê. *Arengá sendê, sendê nda cucá ai, sanduê rê*. O fundamento do canto conta que servia para animar o andamento rápido do trabalho, devido à fome. Não especifica-se cada termo. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Sanguetê. *Ô sanguetê tê tê, ô.* No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para esse termo. MACHADO Fº, 1964, p. 68; **Juguetê**. *Ê juguetê tê tê*. O vissungo, que corresponde ao XI de Machado Fº, é, nesta recolha, falado. NASCIMENTO, 2003, f.110.

Sarandi. *... sarandi di verê, ê...ererê, ê.* O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Securo. *...securo o camera qui t'anganazambê, aiô...; Securo a cuca tu quenda ongombe.* O fundamento do visuungo I explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida, já o do canto XXXII trata de um animal perseguido numa caçada. MACHADO Fº, 1964, p. 64, 75 e 76.

Sendê. Ver *sanduê.*

Senguê. s. Mato. *Duro já foi senguê.* MACHADO Fº, 1964, p.125 e 71.

Senhê. *Ai! Senhê!* A lua que está brilhando no céu. É no fundamento do canto que se pode inferir este significado. MACHADO Fº, 1964, p. 66.

Sequerendê. *Sequerendê, ucumbi a uariá*. No fundamento do vissungo não há pistas muito claras a respeito deste termo. Talvez se refira a algo relacionado com o andamento do trabalho. MACHADO Fº, 1964, p. 66 e 67.

Sica. *Cachoerê rogongó,/ara sica ombê*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Siquê. *Iô fero a siquê*. Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que fala da saudade dos pais. MACHADO Fº, 1964, p. 79 e 80.

Soma. *Soma candamburo!; ô soma Tinguê.* Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de saudação ou exaltação. MACHADO Fº, 1964, p. 67, 77 e 78.

Sorerê. *nguenda, nguenda carrumbi/carrumbi uai sorerê.* O fundamento do canto não explica especificamente ao que poderia se referir este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 85 e 86.

Soriê. *Oenda coipite oenda soriê*. O fundamento do vissungo, que trata do totemismo do boi, não permite precisar o significado deste termo. MACHADO Fº, 1964, p. 76.

Sumidô. *Quero me cabá no sumidô*. Não parece tratar-se de um termo em língua africana, e sim uma forma do português para designar uma referência lugar. MACHADO Fº, 1964, p. 84.

T' anganazambê. Ver *angana-nzambi*.

Tanganazambe. Ver *angana-nzambi.*

T'anzandoiola. Ver *angana-nzambi.*

Tara. *Numa tara pipoquê.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Tavira. *ô calunga, ô tomara, ô tavira*. O fundamento do vissungo não possibilita uma interpretação precisa deste termo. Por estar num verso que se inicia por *calunga*, que significa mar, pode se tratar de algum elemento do campo semântico que faça referência a água/chuva/tempo. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Tê. *Com sinhori, pruê tê guá, nem guê, aiêêêê.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este, refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f.81.

Tecá. *Ô noviô tecá Maria Ongome*. A correspondência indicada é com o vissungo X de Machado Fº, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.

Tequirombô. *Iô fero a siquê/tequirombô maianê*. Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que ala da saudade dos pais. MACHADO Fº, 1964, p. 79 e 80.

Tera. *Capongo, canero vite*. Não há como especificar com mais precisão o significado da forma a partir do fundamento do vissungo. Talvez se refira a *terra*, no português, e a diferençpa seja a pronúncia do *r* brando, como já foi observado pelo autor em outros casos. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Teupé. *Teupé com pai mais vei, quanto é.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este, refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério.NASCIMENTO, 2003, f.81.

Tietê. *Tietê ti mantê*. O vissungo, que corresponde ao XI de Machado Fº, é, nesta recolha, falado. NASCIMENTO, 2003, f.110.

Tindinha. *Injara capuro munha,/tindinha, auê*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para o termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Tinguê canhama. Conta-se a lenda que trata-se de príncipe africano que fora capturado por um reino rival e vendido como escravo para o Brasil. Trabalhou na real extração muito revoltado de sua atual condição, pelo que, maltratava os companheiros de senzala, levando-os a planejarem e executarem sua morte. MACHADO Fº, 1964, p. 72 e 73.

Tinguê, Tingui. *Nda popere catá, ô Tinguê; ô soma Tinguê*. Não há fundamento para o canto XXVI, já pelo do canto XXIX, talvez possa tratar-se de um qualificativo, uma vez que o negro está cantando suas proezas. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Tingui. Ver *tinguê.*

Tiô, Tiôri, Ri-tiô, Tiô-tiô. *Ai! tiô!, tiôri, tiô!* O fundamento fala da perseguição de um animal numa caçada. Não há como especificar o termo, mas parece algo como uma interjeição ou chamamento. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Tiôri. Ver *tiô.*

Tiô-tiô. Ver *tiô.*

Tomara. *ô calunga, ô tomara, ô tavira*. O fundamento do vissungo não possibilita uma interpretação precisa deste termo. Por estar num verso que se inicia por *calunga*, que significa mar, pode se tratar de algum elemento do campo semântico que faça referência a água/chuva/tempo. Pode ainda ser a palavra em português, no sentido de oxalá. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Tomara. *Tomara ongombe, candira, auê, iá!* O fundamento fala da perseguição de um animal numa caçada. Não há como especificar o termo, embora pareça tratar-se do verbo português. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Tombê. *Ia tombê, ia tombê.* Outro vissungo de secar água, o fundamento, porém, não foi recolhido. MACHADO Fº, 1964, p. 83.

Tongo. *tongo ,tongo gombê.* Outro vissungo de secar água, o fundamento, porém, não foi recolhido. MACHADO Fº, 1964, p. 83.

Tuá. *Num vira camporra, num vira tua*; *Não vira capoa, nem vira tua.* Os vissungos correspondem, respectivamente, aos VIII e XI de Machado Fº. O primeiro guarda mais diferenças que semelhanças, mas, decerto, possui a mesma função. O segundo é, nesta recolha, falado.NASCIMENTO, 2003, f. 108, 109 e 110.

Tuara. *Tuara uassage ô atundo mera*. O fundamento do vissungo não possibilita especificar com precisão esta palavra. MACHADO Fº, 1964, p. 71. São João da Chapada.

Tuca. *Jambá tuca rirá ô quê; tuca rima quendê ai.* Em ambos fundamentos os cantadores se referem a uma situação ocorrida na água, um serviço, a mineração. MACHADO Fº, 1964, p. 70 e 79.

Tuê. *Numa tara qui zombá,/tuê, ia, tuê, iá.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Tunguenda. *Iauê ererê/nguenda, nguenda carrumbi.* O fundamento do canto não explica especificamente ao que poderia se referir este termo. MACHADO Fº, 1964, p. 85 e 86.

Tunguetê. *Vai tunguetê... tê... tê*. O vissungo corresponde ao VIII de Machado Fº, e guarda mais diferenças que semelhanças, mas, decerto, possui a mesma função. NASCIMENTO, 2003, f.109.

Turi. *Jambá cacumbi queremá,mapiá turi*. O fundamento do vissungo não foi fornecido

ao pesquisador. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Turira. *Jambá cacumbi queremá, turira auê*. O fundamento do vissungo não foi fornecido ao pesquisador. MACHADO Fº, 1964, p. 69.

Turó. *Corongira vitá turó...ia.* Carniça. Pela estrutura dos cantos e pela informação no fundamento, inclusive acerca do significado das palavras, parece possível a dedução. MACHADO Fº, 1964, p. 66.

Tutimba. *ombera tutimba*. O fundamento do vissungo não possibilita uma interpretação precisa deste termo. Pode se tratar do sabiá, de algum elemento do trabalho de mineração ou, ainda, de um campo semântico que faça referência a água/chuva/tempo. MACHADO Fº, 1964, p. 80.

Uandá. s. Rede. *ô minino Mané no uandá.* MACHADO Fº, 1964, p. 125 e 85.

Uanga. s. Feitiço, coisa-feita. *Uanga ô assomá.* MACHADO Fº, 1964, p. 125.

'Uari. *Qui sand'ua ongombe 'uari*. No fundamento do canto não há uma especificação mais precisa para esse termo. MACHADO Fº, 1964, p. 68.

Uariá. *Ucumbi a uariá*... No fundamento do vissungo não há pistas muito claras a respeito deste termo, que parece relacionar-se ao sol, à questão da sinalização do tempo pelo sol. MACHADO Fº, 1964, p. 66 e 67.

Uassage. *Tuara uassage ô atundo mera*. O fundamento do vissungo não possibilita especificar com precisão estas palavras. MACHADO Fº, 1964, p. 71.

Uauê. *Tingui á uauê!* Não foi fornecido fundamento para este vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 77.

Ucumbi. ... u*cumbi u atundá...; Ucumbi oenda ondoró onjó.* Sol. O significado fica depreendido do fundamento dos vissungos e do verbete de *atundá*. MACHADO Fº, 1964, p. 66, 67, 76 e 116.

Urira. *Mdimba urira.* O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 78 e 79.

Urira. Ver *curira.*

Verá, Verê. *...aiuê, congo verá, á/sarandi di verê.* O fundamento da cantiga não faz nenhuma menção específica acerca do termo. MACHADO Fº, 1964, p. 67.

Verê. Ver *verá.*

Verome. *tuca, tuca, aquenhe verome*. O termo não está especificamente elucidado pelo fundamento. MACHADO Fº, 1964, p. 79.

Vinjanja, Vinjante. *Tu cuatiara vinjanja*. Se levarmos em conta a estrutura frasal do português e eliminarmos as hipóteses que o fundamento do canto permitiu aplicar nos outros casos, esta forma seria um verbo com o sentido de sacode, balança, enfim, de movimento. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Vinjante. Ver *vinjanja.*

Vita, Vitá. *Conjonjo ô vita auê!; ôi ngongo vitá*. Pela estrutura dos cantos e pela informação dos fundamentos, inclusive acerca do significado das palavras, parece ter função de verbo. MACHADO Fº, 1964, p. 66 e 77.

Vite. *Capongo, canero vite*. Não há como especificar com mais precisão o significado da forma a partir do fundamento do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 75.

Zandoiola. *Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o canera, Oi Zandoiola...* NASCIMENTO, 2003, f.108.

Zombá. *Numa tara qui zombá,/tuê, ia, tuê, iá.* Consta que não foi fornecido nem fundamento nem tradução acerca do vissungo. MACHADO Fº, 1964, p. 74.

Referências

DORNAS FILHO, João. Vocabulário Quimbundo. *Revista de arquivo municipal*, [São Paulo], n.5, v.49, p. 143-150, jul./ago. 1938.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Retratos do Brasil, 26)

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio:* vissungos de Milho Verde e São João da Chapada. 2003. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco:* a língua dos negros da Tabatinga. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VOGT, Carlos, FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil:* linguagem e sociedade. São Paulo, Campinas: Companhia das Letras, Ed. da UNICAMP, 1996.

A formatação é de Neide Freitas Sampaio. Na composição, foi usada a fonte Verdana e o projeto gráfico é da Mangá. A arte-final foi impressa a laser e a reprodução foi feita em fotocópia, em papel pólen rustic areia 85g/m2.

viva voz